UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

Relatório Final do Projeto de Iniciação Científica

"A écloga dos faunos para a Antologia Homoerótica de Camões"

MARIA CLARA RAMOS MORALES CRESPO

Nº USP 9342613

Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Dra. Marcia Maria de Arruda Franco
Professora Associada - Literatura portuguesa

SÃO PAULO

Dezembro/2021

Resumo

O projeto visou editar a écloga VII do poeta português quinhentista Luís de Camões, a partir da primeira versão conhecida impressa, segundo critérios semi-diplomáticos elaborados para esse propósito, bem como anotá-la, tendo em conta as questões levantadas pela fixação do cânone lírico de Camões, a análise das suas rubricas na tradição impressa, e a temática homoerótica. Inserindo-se no projeto internacional "Reescrever o Século XVI", de cooperação entre a Universidade do Minho e a Universidade de São Paulo, o poema será publicado numa breve antologia, na qual contribuirão outros estudantes e docentes.

Realizou-se o levantamento bibliográfico sobre o gênero poético e a tradição homoerótica ocidental, além da leitura da écloga VII a partir da edição de 1595, digitalizada pela Biblioteca Nacional de Portugal. O poema foi inicialmente editado segundo normas semi-diplomáticas desenvolvidas no âmbito deste projeto, que passaram por readequações para servir a toda a antologia. Foi realizada a consulta de obras clássicas, de referência e de crítica literária para o desenvolvimento da anotação do poema, bem como a análise e interpretação, ainda em andamento, das rubricas de diversas edições da lírica camoniana.

As normas semi-diplomáticas e a edição da écloga VII foram concluídas, bem como as anotações referentes ao vocabulário arcaico, antropônimos, referências poéticas, mitológicas, geográficas e outros apontamentos relevantes. Também foram redigidos comentários paratextuais a respeito de lugares-comuns do homoerotismo ocidental e de um breve panorama do gênero poético e de seu uso nas sociedades de corte. Além disso, o projeto obteve como resultado a participação em outros eventos acadêmicos, nos quais recebeu destaque.

Palavras-chave: Camões, Edição anotada, Homoerotismo, Literatura Portuguesa, Écloga

SUMÁRIO

Resumo 1
1. Introdução 3
2. Objetivos 4
3. Metodologia 4
4. Resultados 5
5. Tradição editorial da écloga VII 6
    i. Breve panorama 6
    ii. Dimensões filológicas da primeira edição 10
6. O gênero literário 13
    i. A écloga e o bucolismo 13
    ii. Camões e a écloga VII 19
7. Homoerotismo 27
    i. Terminologia 27
    ii. Na Antiguidade Clássica. 30
    iii. Na Europa Renascentista 32
    iv. No Renascimento português 35
    v. Na écloga VII 36
8. Estabelecimento do texto 42
    i. Normas de edição 42
    ii. Comentários sobre a anotação 44
    iii. Lista das abreviaturas utilizadas 46
    iv. Edição da écloga VII 47
9. Conclusões 65
10. Referências 66

1. INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, tem-se desenvolvido estudos sobre o homoerotismo no Renascimento que pretendem rastrear a forma como a *imitatio* renascentista leva os poetas da época a revisitar os lugares do homoerotismo antigo. Essa investigação é majoritariamente voltada à literatura anglófona, com especial relevo às obras de Shakespeare. Tendo em vista a necessidade de dar continuidade a esse ensejo no âmbito lusófono, o projeto da Antologia Homoerótica Camoniana (AHC) visa expandir o papel dos estudos camonianos no campo.

A AHC, que vem sendo desenvolvida desde 2019, insere-se num projeto internacional, "Reescrever o século XVI"[1], desenvolvido em cooperação entre a Universidade do Minho (Portugal) e a Universidade de São Paulo (Brasil), no âmbito do Edital 1024 AUCANI/USP 2019-2022, e tem como principal objetivo estudar o século XVI através de uma revisitação crítica de fontes quinhentistas, bem como analisar a recepção do Quinhentismo nas literaturas brasileira e portuguesa.

Inicialmente, esse projeto foi chamado "Antologia Homoerótica de Camões", como pode ser observado no título deste trabalho. No entanto, devido às questões do cânone lírico, pois não há consenso quanto à veracidade da autoria de Camões em boa parte dos poemas, e tendo em vista que a AHC inclui também poemas tardiamente atribuídos ao poeta, optou-se por utilizar o termo "Camoniana". Dessa forma, evita-se fazer afirmações acerca da participação da figura empírica de Camões, restringindo-se ao universo de poemas atribuídos a ele.

A concepção da Antologia dialoga com o romance "Pode um desejo imenso" (2002), escrito pelo tradutor e professor da Universidade de Coimbra, Frederico Lourenço, que chama a atenção para os lugares do homoerotismo clássico nas poesias que Camões teria dedicado a dom António de Noronha, a quem ele teria escrito 10 poemas líricos, sendo então a pessoa a quem Camões mais dedicou poemas. O romance adota uma teoria corrente de que Camões seria preceptor na casa dos Noronha, e sugere o envolvimento erótico do poeta com o jovem D. António, de quem Camões seria preceptor, emulando assim uma relação pederástica Clássica, em que existia uma dimensão erótica e pedagógica entre o erasta, homem de mais idade, e o eromenos, jovem por ele ensinado.

Para essa antologia, 12 poemas serão editados e anotados por uma equipe composta de docentes, estudantes da graduação e da pós-graduação das duas instituições parceiras, e também estudantes do ensino médio em projetos vinculados à USP. O *corpus* de poemas homoeróticos camonianos compõe-se de 2 sonetos, 2 elegias, 1 canção, 1 ode, 3 éclogas e as oitavas ao "Desconcerto do mundo", a que se juntam o "Convite que fez em Goa a certos fidalgos", e a ode que intitula o romance de Frederico Lourenço.

---

[1] Cf. http://cehum.ilch.uminho.pt/projects.

Dessa forma, esse projeto de Iniciação Científica visou colaborar com a antologia por meio da edição da écloga VII. No entanto, o trabalho de investigação quanto ao homoerotismo presente nessa écloga iniciou-se em 2017, com o trabalho de conclusão da disciplina de Literatura Portuguesa I, ministrada pela professora Marcia Arruda Franco, "Veem-se as letras nas flores hiacintinas: Homoerotismo sobre as tópicas bucólicas da "Écloga dos Faunos", de Luís de Camões". Em 2019, essa investigação foi retomada por mim, e desde estão vêm sendo desenvolvida a edição e anotação da écloga dos faunos. Portanto, este projeto de Iniciação científica visou oficializar o trabalho desenvolvido ao longo dos últimos anos.

2. OBJETIVOS

Tendo em vista que, para o escopo deste projeto de Iniciação Cientifica, a écloga VII, conhecida como écloga dos faunos, foi escolhida para ser editada e anotada de forma a poder ser publicada numa breve antologia (AHC), os objetivos principais eram:

— editar a écloga VII, a partir da primeira versão conhecida impressa, elucidando o seu lugar de edição, segundo normas semi-diplomáticas;
— anotá-la, tendo em conta 1) as questões levantadas pela fixação do cânone lírico de Camões, 2) a análise das suas rubricas e da sua ordenação, segundo as políticas editoriais da tipografia quinhentista e 3) a temática homoerótica;
— redigir um comentário acerca dos lugares-comuns no homoerotismo ocidental e uma descrição do gênero poético em questão e de seu uso na sociedade de corte.

3. METODOLOGIA

No âmbito do presente projeto, que, como se disse, constitui apenas uma parte do trabalho coletivo entre elementos da UMinho e da USP que culminará na AHC, foi realizado o estudo e a anotação de um dos poemas da antologia: a Écloga VII, conhecida como écloga dos faunos. Numa primeira fase, realizou-se o acesso e leitura do poema a partir do primeiro testemunho impresso, as "Rhythmas" de 1595, cujo fac-símile é disponibilizado online pela Biblioteca Nacional Portuguesa[2]. A partir disso, desenvolveu-se conjuntamente à orientadora os critérios de edição e anotação dos textos a serem estabelecidos pela equipe, bem como se fez o contato com os comentários já existentes, produzidos pelos editores-comentadores de referência da lírica de Camões, e pela crítica e literária ao longo dos séculos.

Posteriormente, procedeu-se a uma transcrição semi-diplomática da écloga, e, por fim, foi feita a sua anotação, tendo em conta os parâmetros previamente definidos, o discurso crítico a

[2] Disponível em https://purl.pt/14880

respeito dos poemas, dicionários históricos, a tradição editorial e crítica do poema, obras de referência, e também obras da literatura greco-latina que influenciaram direta ou indiretamente os poetas renascentistas, como as "Bucólicas" e "Geórgicas" de Virgílio, a "Teogonia" de Hesíodo, e principalmente as "Metamorfoses" de Ovídio.

Concomitantemente, realizou-se um levantamento bibliográfico quanto ao gênero poético e seu uso na sociedade de corte e à tradição homoerótica ocidental, tendo em vista que a investigação sobre a prática homoerótica na poesia do passado remoto implica 1) distinguir o que se entende por homoerotismo na sociedade de corte no início dos tempos modernos 2) determinar a sua tematização na poética renascentista, de acordo com os princípios criativos da *imitatio*. Dessa forma, a leitura do romance de Frederico Lourenço, somado à bibliografia levantada, auxiliou a redação das anotações e do comentário paratextual acerca do gênero poético e do homoerotismo na sociedade de corte renascentista.

4. RESULTADOS

O trabalho no âmbito da AHC vêm rendendo resultados a alguns anos. O primeiro deles, já mencionado na introdução, é o artigo escrito para a disciplina de LPI e sua conseguinte apresentação nas VI Jornadas de Literatura Portuguesa "Para a história não oficial de Camões: novas propostas de estudos camonianos", de 2018. Dessa apresentação, originou-se a proposta de inclusão do artigo[3] no livro das Jornadas, que deverá ser publicado em 2022. Dessa forma, não só este projeto, mas a AHC vieram a ocorrer enquanto desdobramentos de uma disciplina de graduação da USP, devido ao incentivo à iniciação acadêmica promovida pela professora Marcia Arruda Franco.

Adicionalmente, os objetivos principais deste projeto foram alcançados, rendendo a edição semi-diplomática da écloga VII, composta de 96 estrofes, totalizando 539 versos. Outro resultado gerado nesse processo foi a elaboração das normas de edição a serem aplicadas a toda antologia. Foi realizada também a anotação da écloga, com mais de 150 apontamentos sobre antropônimos, topônimos, figuras mitológicas, vocabulário arcaico e demais esclarecimentos. Entre eles, estão também informações quanto aos personagens homoeróticos referenciados na écloga por meio da *imitatio* renascentista, a saber Córidon, Dáfnis, Calisto, Admeto, Ciparisso e Jacinto.

Outro resultado alcançado neste período foi a implementação das reuniões virtuais mensais da AHC, com a presença da equipe de alunos e professores brasileiros e portugueses. A

[3] Cavalheiro, João Pedro Frutuoso; Crespo, Maria Clara Ramos Morales; Kuhl, Isabel de Almeida; Theodozio, Julia Wolff. Homoerotismo sobre as tópicas bucólicas da "Écloga dos Faunos", de Luís de Camões. In: Reescrever o século XVI: Para a história não oficial de Camões. CELP-FFLCH/USP. No prelo.

partir desse diálogo concretizou-se a inscrição da proposta de apresentação da AHC na conferência "Camões at Harvard"[4], a ser sediada no segundo semestre de 2022 pelo Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da universidade de Harvard.

Além disso, este projeto de Iniciação Científica foi apresentado no Simpósio Internacional de Iniciação Científica e Tecnológica da USP (SIICUSP), em 18 de outubro de 2021, na "Mesa 62 - Literatura e sexualidade". Foi um dos 15% de trabalhos selecionados para participar da competição "Flash Talks"[5] e prosseguir à Fase Internacional[6] do SIICUSP. A partir dessa apresentação no dia 29 de novembro de 2021, este projeto foi selecionado pelos avaliadores para receber Menção Honrosa[7], atribuída a menos de 5% do total de trabalhos apresentados de cada área do saber.

5. TRADIÇÃO EDITORIAL DA ÉCLOGA VII

i. BREVE PANORAMA

O grande número de manuscritos e cancioneiros em Portugal, sobretudo os chamados livros de mão, atestam a existência de um público leitor de poesia no século XVI (HUE, 2009a, p. 79). Apesar da grande afeição da nobreza à poesia de temática amorosa, até a última década desse século, a poesia lírica de Camões propagou-se exclusivamente através da circulação oral e manuscrita (HUE, 2009a, p. 71). Visto que durante a vida do autor apenas três[8] de seus poemas líricos foram publicados, sua obra lírica chegou a imprensa postumamente. Desde então a publicação dos poemas de Camões apresenta um grande desafio aos editores, já que nunca se encontrou qualquer manuscrito autógrafo, e sua obra, marcada pela precariedade dos testemunhos, se encontrava dispersa em papéis avulsos e cancioneiros antológicos apógrafos (HUE, 2012, p. 858).

---

4 Cf. https://camoes.fas.harvard.edu/home.

5 Os Flash Talks são vídeos curtos produzidos pelos participantes da Etapa Internacional do 29º SIICUSP, com o objetivo de explicar com linguagem acessível, para o público leigo, os trabalhos de Iniciação Científica. O vídeo realizado sobre este projeto pode ser assistido em https://drive.google.com/file/d/1VDPqGndRJzmx1YXraHFAdurgQGkXvfuX/view?usp=sharing.

6 Cf. http://siicusp.prp.usp.br/wp-content/uploads/2021/12/Sess%C3%B5es-Etapa-Internacional2911.pdf.

7 Cf. http://siicusp.prp.usp.br/wp-content/uploads/2021/12/29_Honorable-Mention.pdf.

8 A ode ao Conde do Redondo, "Aquele único exemplo" em homenagem a Garcia d'Órta; o soneto "Vós nimphas da Gangética espessura; e elegia "Depois que Magalhães teve tecida", ambos dedicados a D. Leonis Pereira (RODRIGUES, 2007, p. 31-2).



Figura 1 - Frontispício da edição das Rimas de 1595

A primeira edição da lírica camoniana foi impressa 15 anos após a morte do poeta, em 1595, quando já havia três edições do seu renomado poema épico, "Os Lusíadas" (HUE, 2012, p. 858). Sob o título de "Rhythmas de Luís de Camões", essa edição príncipe foi impressa em Lisboa por Manoel de Lyra, à custa do mercador de livros Estevão Lopes. Nela, reuniram-se pouco mais de 170 poemas, dos quais oito são éclogas. De acordo com seu prólogo, cuja autoria tradicionalmente é atribuída a Fernão Rodrigues Lobo Soropita, os poemas foram colhidos de cancioneiros manuscritos da época, e explicita-se nesse mesmo prólogo que os versos não foram modificados pelo editor, visando a fidedignidade às lições manuscritas ao emendar somente "aquilo que claramente constou ser vício de pena".

Três anos mais tarde, em 1598, foi publicada uma segunda edição com o título de "Rimas", por Pedro Crasbeeck e, novamente, Estêvão Lopes. Os poemas incluídos nela basearam-se na primeira edição e no chamado Manuscrito Apenso, encontrado em um exemplar das "Rhythmas" que pertence atualmente à Biblioteca Nacional Portuguesa. No entanto, esse trabalho não se resumiu ao somatório dessas duas fontes, visto que, por exemplo, além da adição da prosa, seu editor, assumindo uma postura mais intervencionista e espírito corretivo, emendou muitos versos, e até mesmo removeu poemas, por desacreditar de sua autoria.

Como era comum que os cancioneiros e manuscritos não indicassem o autor de cada poema, ou por vezes indicassem mais de um, a seleção dos poemas pelo primeiro editor veio a ser analisada e discutida por toda a futura crítica. Praticamente todas as edições que se seguem são marcadas pela tentativa dos editores de "filtrar" dentre os textos herdados da tradição impressa os que acreditam não ser de Camões. Entre os textos comprovadamente de autoria não

camoniana que figuram nas "Rhythmas" está o soneto XIX, "Espanta crescer tanto o Crocodilo", do autor Vasco Mousinho de Castelbranco, que o próprio autor do prólogo reconhece o erro após a impressão do miolo, o soneto LXII, "Eu me aparto de vos Nymphas do Tejo", de Diogo Bernardes, ambos que viriam a ser publicados pelos autores em 1597.

O grande sucesso da obra de Camões rendeu logo mais edições, em 1607, 1614 e 1616, integrando os mais de 400 anos de edições das "Rimas" que se seguiram. Em 1685, inicia-se a segunda tradição textual, marcada pela influência das publicações quinhentistas, mas também pelas edições de Manuel de Faria e Sousa, que, publicada em dois volumes em 1685 e 1689, fornecia extenso comentário sobre cada composição. Apesar de muito influente, com repercussão em todas as edições posteriores, a obra de Faria e Sousa é considerada promulgadora de lições questionáveis por críticos contemporâneos (AZEVEDO FILHO, 2012b, p. 7). Como o segundo editor, ela apresenta muitos versos emendados "sem qualquer justificativa" (RODRIGUES, 2006, p. 27), de forma que, sem mencionar os erros de tipografia, dificultam a aproximação do "original camoniano".

Essa problemática das variantes soma-se à da autoria, demonstrando a complexidade do trabalho de estabelecimento do texto camoniano. As intervenções editoriais arbitrárias e sem critérios estabelecidos, faz com que a obra camoniana encontre-se nos séculos XVII e XVIII "já com lições deturpadas e com vários acréscimos ou acúmulo de textos apócrifos" (AZEVEDO FILHO, 2012b, p. 7). Apesar da tentativa dos seguintes editores de filtrar os apócrifos, até o século XIX, as novas edições foram também marcadas pelo constante acréscimo de textos. Na ânsia de competir pelo mercado de público leitor, ávido por poemas inéditos, surgiram "novos e incríveis acréscimos de textos falsamente atribuídos ao Poeta" (AZEVEDO FILHO, 2012b, p. 7). Dessa forma, a primeira tradição impressa da lírica camoniana inaugura a controvérsia da autoria, uma constante na história da obra camoniana, a tal ponto que, no século XIX, com a publicação dos seis volume preparados pelo Visconde de Jurumenha, de 1860 a 1869, chega-se ao número de mais de 600 poemas atribuídos a Camões:

> Apesar dos erros evidentes nas edições quinhentistas, a situação da lírica no século XVI não podia ser considerada caótica. Porém, com a repercussão alcançada pelas primeiras edições, há um crescente interesse pelos "inéditos" do poeta, mesmo que estes não fossem dele. E, a partir do século XVII, o corpus vê-se contaminado por uma avalanche de textos apócrifos que lhe vão sendo anexados, indiscriminadamente, dando início ao chamado movimento diastólico (RODRIGUES, 2006, p. 23).

Apenas no século XX, com o aproveitamento dos estudos preliminares de Guilherme Storck e Carolina Michaelis de Vasconcelos pela edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, cessa a atribuição vertiginosa de novos poemas a Camões e dá-se origem a um movimento de expurgo dos textos falsamente atribuídos ao poeta (AZEVEDO FILHO, 2017, p. 8). Foi nessa nova fase da tradição editorial da lírica Camoniana, de movimento sistólico, pela analogia de Vitor Manuel de Aguiar e Silva (apud RODRIGUES, 2006, p. 25), em que foram publicadas, por

exemplo, as edições de Costa Pimpão, de 1944, e de Hernâni Cidade, de 1946, que representaram uma retomada crítica da primeira tradição impressa.

Nesse contexto, muitos métodos foram adotados pela crítica textual para a constituição de um *corpus* da lírica de Camões. Entre elas, em 1967, o professor Emmanuel Pereira Filho criou uma nova metodologia operacional, procurando opor-se à ineficiência e subjetividade das anteriores (RODRIGUES, 2006, p. 28). Apesar da impossibilidade do estabelecimento do cânone total camoniano, ele propôs a elaboração de um cânone mínimo, a partir de oito fontes textuais, com base em três critérios: para ser considerado camoniano, o poema deveria ter

1) testemunho quinhentista, ou ser descendente direto de um documento quinhentista;
2) testemunho tríplice; e
3) ausência de refutação ou atribuição divergente de autoria (AZEVEDO FILHO, 2017, p. 9).

Com isso, a princípio 65 poemas foram enquadrados no corpus mínimo de Camões.

Anos mais tarde, propondo uma flexibilização desses critérios, o professor Leodegário A. de Azevedo Filho defendeu, em vez de triplo, o testemunho duplo quinhentista incontroverso, mas que tivesse apoio em algum manuscrito (AZEVEDO FILHO, 2012b, p. 5). Além disso, ele sugeriu a configuração de três corpora da lírica camoniana: o *minimum*, o *addititium* e o *possibile*. Desse modo, a classificação dos poemas pode ser remanejada caso se descubram novos manuscritos, visto que é "sempre admissível a hipótese da descoberta de novos cancioneiros quinhentistas, esquecidos em bibliotecas ainda não catalogadas na Península Ibérica ou mesmo fora dela", como de fato já aconteceu desde a proposta inicial de Pereira Filho AZEVEDO FILHO, 2017, p. 6-11).

Analisando as edições dessa nova fase, Azevedo Filho apontou o mérito na tentativa de expurgo dos textos apócrifos, mas também sua deficiência ao ignorar os manuscritos na fixação do texto e adotar lições inautênticas. Ele argumentou que a edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira seria "recusável pela aceitação passiva de lições arbitrariamente alteradas por Faria e Sousa", e mesmo as de Pimpão e Cidade, que ele considerou as melhores dessa nova fase, estariam presas à tradição impressa (AZEVEDO FILHO, 2012b, p. 8). Dessa forma, ele se propôs em sua edição dos anos 90 a estabelecer os textos à luz dos manuscritos quinhentistas, fixação nunca feita sistematicamente na lírica camoniana (AZEVEDO FILHO, 2012b, p. 9). Com esses novos critérios, o corpus *minimum* alcançou o total de 133 textos, o *addititium,* 114, e o *possibile*, 10 (RODRIGUES, 2006, p. 31-55).

Desde a morte do poeta, a descoberta de mais de vinte fontes manuscritas, contendo poemas alegadamente seus e variações deles, levantou uma série de questões de autoria: "Qual a primeira versão, que teria originado todas as outras? Qual o autor da primeira versão?" (HUE, 2009b, p. 7). Por um lado, adotando uma perspectiva neolachmanniana, parte da crítica

demonstrou interesse em reconstituir um arquétipo da obra de Camões, que estaria interposto entre os originais perdidos e a documentação existente (AZEVEDO FILHO, 2012b, p. 6-7). Apesar disso, devido à grande diversidade dessas fontes manuscritas, Azevedo Filho aponta a prematuridade da tentativa de construir um estema desses testemunhos sobreviventes, sugerindo que a prudência se encontra na colação de todos eles, analisando texto por texto e verso por verso, visto que cada poema apresenta sua problemática específica (AZEVEDO FILHO, 2012b, p. 6-7).

Por outro lado, outros teóricos apontam o despropósito dessas perguntas em face da dinâmica de circulação poética quinhentista. A concepção da poesia renascentista como meio de comunicação oral na sociedade de corte, na qual era lida em pequenas assembleias, e não só em silêncio pelos destinatários, implicaria sua natureza múltipla e movente, passível de ser refeita a cada proferimento oral ou mesmo redação manuscrita do próprio autor (FRANCO, 2011a, p. 29).

Além do aperfeiçoamento dos poemas por seus autores, a coexistência de várias versões de um mesmo texto no século XVI também se relaciona aos roubos ou desaparecimentos de originais, à consequente reescritura desses textos desaparecidos, e ao modo como os poemas eram colecionados nos cancioneiros (HUE, 2009b, p. 4). Quando não anotados a partir da memória, mesmo a cópia a partir de outros manuscritos costumava inserir erros e emendas, ou até recriações, sem indicação de autoria. Assim, era comum que, já naquela época, uma mesma obra fosse lida em várias versões diferentes, de forma que qualquer edição de textos quinhentistas exigirá do editor escolhas, a partir dos testemunhos que se preservaram. Essa instabilidade textual

> impossibilita considerar-se a existência de uma versão original ou definitiva dos poemas quinhentistas quer porque a sua transmissão oral, manuscrita ou tipográfica estivesse sujeita a uma série de acidentes de leitura, quer porque o seu autor, leitor criativo, copista, editor, tipógrafo, a pudesse modificar intencionalmente a cada cópia, segundo as circunstâncias e finalidades que presidem à reelaboração (FRANCO, 2011a, p. 30).

Dessa forma, a prática de boa parte da poética quinhentista passa "por um processo incontornável de releitura criativa" (FRANCO, 2011a, p. 32), tanto do ponto de vista da produção quanto do leitor. Isso se dá também pelo contexto de transição do manuscrito para o impresso, em que ocorre a transição da obra anônima/coletiva para autoral, noção que começa então a se formar mais consistentemente,

> mas que ainda é enfraquecida pelas peculiaridades imanentes à transmissão manuscrita e oral da poesia. Neste meio termo entre o manuscrito e o impresso, entre a obra coletiva e a autoral, subsiste uma criação literária que se mostra mais como uma relação entre textos do que como uma obra fechada, acabada, contida em si mesma (HUE, 2009b, p. 10).

Com base nessa instabilidade textual e nos conceitos de movência (ZUMTHOR, 1981) e variância (CERQUIGLINI, 1989), muitos autores, como os adeptos da Nova Filologia, se opõem a "um ponto de vista normatizador, positivista, e que visa a entender, ou organizar hierarquicamente" (HUE, 2009b, p. 7-8) as lições dos poemas, já que buscar o poema "que teria

dado origem aos demais, ou tentar atribuir cada versão a seu possível dono, é justamente observar essa rede que é o poema, esse texto múltiplo e alargado".

ii. DIMENSÕES FILOLÓGICAS DA PRIMEIRA EDIÇÃO

Levando em consideração o escopo temporal deste projeto, os apontamentos feitos anteriormente sobre as posturas a serem adotadas perante a tarefa da crítica textual, sobre tanto a necessidade de se avaliar poema a poema, quanto a existência de múltiplas versões válidas da mesma obra, optou-se por um ensaio editorial: em vez de uma edição crítica, escolher uma edição base para ser editada e anotada. Assim, editando-se a écloga VII a partir da primeira edição impressa, publicada em 1595 por Manoel de Lyra e Estevão Lopes, e fazendo apontamentos quanto a variantes textuais quinhentistas e rubricas da tradição editorial, o poema é concebido enquanto um testemunho possível, mas dentro da dinâmica fluida da obra camoniana.

Mesmo a partir de uma perspectiva que busque se aproximar do arquétipo camoniano, a escolha da edição de 1595 se justifica, visto que é o registro mais antigo que se tem da écloga dos faunos, preferível pelo princípio da crítica textual *lectio antiquior potior*, mas também considerada mais confiável que a edição de 98 (RODRIGUES, 2006, p. 17), que, apesar de baseada em grande parte na 1ª, comporta muitas emendas. Isso se corrobora visto que, de acordo com o prólogo da primeira edição, ela teria sido originada de apógrafos manuscritos, em que o editor demonstra também uma preocupação em manter a fidedignidade das lições manuscritas, para não violar as "composições alheias".

Outra questão a ser considerada, é o conceito de campo bibliográfico (CASTRO, RAMOS, apud CAMBRAIA, 2005, p. 90). O campo bibliográfico de um texto é composto por todas as edições que existem dele, e se encontra em estado ideal quando nele podem ser encontrados todos os tipos de edição (diplomática, semi-diplomática, modernizada, etc.), para qualquer tipo de leitor. Além das edições que se propõem a fazer colações e escolhas críticas das variantes, mesmo a de Maria de Lurdes Saraiva, publicada nos anos 80, que afirma em seu prólogo não se pretender uma edição crítica, comprometendo-se a seguir fielmente a 1ª edição, discorda de seu texto de base por vezes, reproduzindo lições alternativas (RODRIGUES, 2006, p. 212). Considerando cada ocorrência quinhentista do poema como um testemunho digno de ser considerado, como propôs Azevedo Filho[9], e visto que toda a tradição editorial adotou em algum momento lições da 2ª edição e de Faria e Sousa, ainda existem locais no campo bibliográfico específicos da écloga VII das "Rhythmas" de 1595 por preencher. Assim, além das modificações previstas nos critérios que serão explicitados, pretendemos nos ater ao texto da primeira edição

[9] Índice feito no século XVII através do qual apenas conhecemos os incipit dos sonetos. O Cancioneiro, de 1577, foi provavelmente perdido no terremoto de 1755 (AZEVEDO FILHO, 2012a, p. 997).

apenas.

Apesar de, em testemunhos quinhentistas, o texto da écloga VII estar presente apenas nas duas edições impressas, visto que não foram encontrados registros manuscritos do corpo do poema, a autoria de Camões nessa écloga é listada também no índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Dessa forma, por ter a autoria incontestada, atribuída apenas a Camões nos três testemunhos, a écloga dos faunos configura-se como constituinte do corpus mínimo (RODRIGUES, 2006, p. 43).

A edição das "Rhythmas" consultada para este trabalho pertence à Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, disponibilizada no site dessa instituição por meio de uma digitalização fac-similar[10]. Esse códice, em que se encontra anexo o Manuscrito Apenso, apresenta foliação (ou seja, apenas os rectos são numerados), com alguns erros de sequenciamento, inclusive em parte da écloga VII. Abrangendo 13 fólios, sendo 12 rectos e 12 versos, o poema inicia-se no verso da página de número 121, e termina na página 133.

Cada caderno do códice possui 16 páginas, e o poema ocupa o 17º e o 18º, conforme indicado pelas assinaturas na margem de pé à direita, presentes nos quatro primeiros rectos de cada caderno (ex.: "Q2" refere-se ao segundo bifólio do 17º caderno, e "R3", ao terceiro bifólio do 18º caderno).

Além da assinatura, na margem de pé à direita também se encontram presentes, tanto nos rectos quanto nos versos, os reclames. Também conhecido como chamadeira, o reclame era um recurso utilizado para facilitar o ordenamento das páginas soltas, ao indicar na página anterior as primeiras sílabas ou palavras da página seguinte, e possivelmente para auxiliar a continuidade da leitura em voz alta.

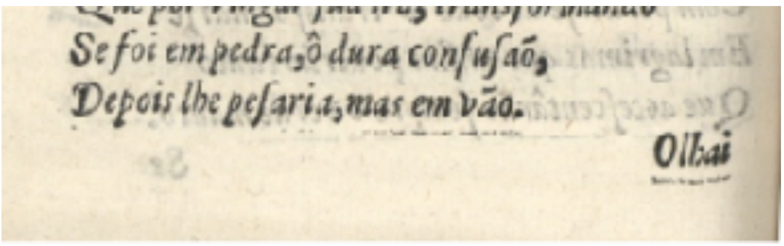

Se foi em pedra, ô dura confusaõ,
Depois lhe pesaria, mas em vão.
Olhai

Figura 2 - Exemplo de reclame na écloga VII

O texto foi impresso em tipos romanos itálicos, exceto o título (em maiúsculas), dedicatória e subdivisões das falas dos sátiros, que ocorrem em tipos redondos. Tanto o suporte (matéria subjetiva) quanto a tinta (matéria aparente), encontram-se em bom estado de conservação, não apresentando dificuldades para a leitura do texto.

Apesar disso, existem algumas peculiaridades gráficas que poderiam apresentar maior

[10] Disponível em https://purl.pt/14880.

dificuldade a um leitor leigo. Uma delas é o uso do alógrafo contextual ʃ, o *s* longo, utilizado majoritariamente em posição inicial e medial. No entanto, ocorrem algumas exceções a essa distribuição alográfica, visto que s reto por vezes aparece na posição final e o *s* redondo não aparece somente nessa posição. Isso é visível no verso 499 (Figura 3), em que se verificam duas grafias diferentes para a mesma palavra, bem como as ligaduras entre ʃ ou *s* e o grafo *t*. Além disso, no poema também se verificam ligaduras entre ʃ e *s* (Figura 4).

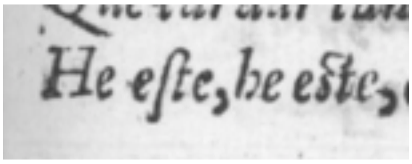

He eſte, he este,

Figura 3 - Verso 499

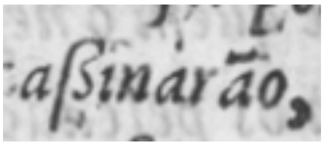

aſsinarão,

Figura 4 - Verso 9

Além da alternância entre ʃ e *s,* os alógrafos *u* e *v* se alternam no poema. Assim, *v*, utilizado em posição inicial (com exceção dos casos em que não há separação entre o verbo e o pronome, ex. "Lembrevoʃ", v. 372*),* é utilizado tanto para representar o fonema /v/ ("vento", v. 28) quanto o som vocálico ("vfano", v. 522). Complementarmente, o alógrafo *u* não ocorre em posição inicial, e representa tanto o som consonantal ("inueja", v. 22) quanto o vocálico ("murmurar", v. 43), além de acompanhar o *q e* g, como é também costume nas regras ortográficas contemporâneas ("quente", v. 62, "alguem", v. 138).

Outra peculiaridade gráfica é o uso do "e tironiano", caracter de abreviação de "et" (Figura 5), também conhecido como *e* comercial, no lugar da conjunção "e".

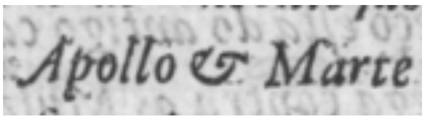

Apollo & Marte

Figura 5 - Verso 8

Um último apontamento quanto à edição prínceps é a existência de um aviso no 11º fólio, após a página indicada como 131, em que se indicam que foram retiradas duas oitavas. Levando-as em consideração, o poema original teria 555 versos, mas sem contar essas duas oitavas retiradas, o poema apresenta 539 versos.

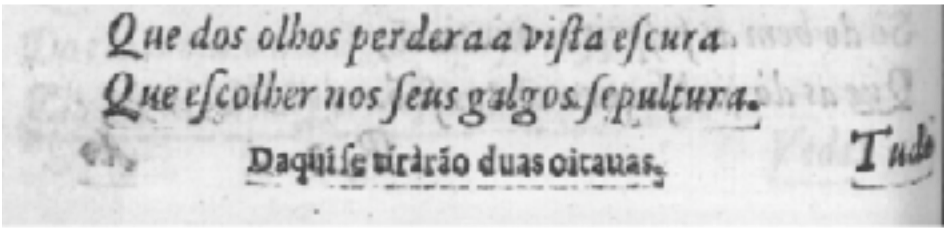

Que dos olhos perdera a viſta eſcura.
Que eſcolher nos ſeus galgos ſepultura.
Daqui ſe tirarão duas oitauas.

Figura 6 - Apontamento editorial após verso 200

Devido ao paralelo com o Canto IX de “Os Lusíadas”, pode-se inferir que o trecho é referente à cena de nudez da deusa Diana e suas ninfas no banho (RAMALHO, 1980, p. 59). Assim, entende-se que provavelmente a remoção das oitavas se deve à censura inquisitorial. No entanto, é notável o aviso editorial apontando a exclusão, visto que é um “procedimento inusitado e absolutamente incomum em se tratando de impressos quinhentistas” (HUE, 2012, p. 1450), que foi suprimido nas edições subsequentes.

6. O GÊNERO LITERÁRIO

i. A ÉCLOGA E O BUCOLISMO

A produção literária do século XVI reflete a difusão de múltiplos códigos estéticos em voga no Renascimento. Esse movimento começa a se manifestar na Itália, a partir do século XIV, articulado pela burguesia, abrangendo uma série de transformações em diversas esferas, como a cultura, a economia e a política. É nesse contexto que surge o Humanismo, que, apesar da multiplicidade de configurações e definições, é visto, em geral, como um movimento em oposição à ótica medieval teocêntrica, e que, ao valorizar a razão e o antropocentrismo, se dedicou a descobrir e resgatar a literatura e pensamento da Antiguidade Clássica (RODRIGUES, 2006, p. 218-9).

Em meio ao surgimento de novas formas literárias, como o soneto, e a esse padrão estético que almejava a harmonia e equilíbrio, o gênero da écloga é restaurado. Praticada na cultura grega, mas redefinida por Virgílio (séc. I a.C.), a partir do exemplo das composições do grego Teócrito (séc. III a.C.), a écloga clássica é um poema em forma de diálogo ou de solilóquio sobre temas rústicos, cujos intérpretes são majoritariamente pastores, o qual “parte quase sempre de um quadro idílico, o *locus amoenus* ou lugar aprazível, e desenvolve com certa brevidade o louvor de uma pessoa, por razões sentimentais”, refletindo “sobre a condição do poeta e/ou da própria poesia” (CEIA, 2009b). O vocábulo écloga, ou égloga, por vezes era utilizado na Antiguidade como sinônimo de poesia pastoril, e deriva etimologicamente do grego *eklogé*, que significa escolha, seleção, extrato, e, num sentido mais amplo, trecho seleto (RODRIGUES, 2006, p. 239).

Considerada por alguns como existente desde tempos imemoriais, a poesia bucólica, tradição na qual a écloga se insere, tem suas raízes associadas a certos modos de vida, como a agricultura e a pastorícia, e, portanto, à música e à flauta, instrumento que os pastores tocavam durante suas jornadas de trabalho (RODRIGUES, 2006, p. 239). O poeta grego Teócrito, nascido por volta do ano 310 a.C., provavelmente em Siracusa, colônia grega situada na Sicília, é, por vezes, considerado o criador do bucolismo. Sua obra, da qual nos chegam trinta poemas, reunidos sob o título de "Idílios", foi escrita em hexâmetros datílicos, a partir da arte da mímeses, e desfrutou muito prestígio em todo o mundo helênico (RIBEIRO, p. 14). Outros consideram o bucolismo uma forma literária latina, cujo maior expoente seria Virgílio, nascido no ano 70 a.C.. Suas dez éclogas que compõem as "Bucólicas" seriam então o exemplo da perpétua dialética de imitação e inovação que caracteriza a literatura latina, partindo da literatura grega, mas não se deixando reduzir a ela, e assim, Virgílio teria criado um novo gênero pastoral, a partir da imitação criativa (GAILLARD, MARTIN, 1991, p. 346).

Independentemente da origem do bucolismo enquanto gênero, essas manifestações literárias engajam-se em uma tradição pastoral anterior, dando continuidade a ela. Tendo isso em vista, as éclogas de Teócrito e Virgílio compartilham semelhanças, por exemplo, estruturais: apesar de amplamente compreendidas como integrantes da tradição lírica, as éclogas possuem traços dos três modos enunciativos, narrativo, dramático e lírico, que se intersectam "continuamente através de complexos processos articulatórios" (MARNOTO, 1996, p. 17). Por isso, Gaillard e Martin defendem que o bucolismo é um gênero fundamentalmente ambíguo, de difícil classificação, tendo em vista, principalmente, a grande participação de traços dramáticos, como a *mise en scène* e personagens que dialogam ou monologizam, e de traços líricos, como seu caráter musical, o tempo presente, e acentuada expressão do "eu" (1991, p. 317-9). É por meio disso que, desde a antiguidade, a tradição da écloga comporta a expressão lírica de sentimentos, não pelo autor em primeira pessoa, mas no seu desaparecer por detrás dos personagens criados ou resgatados por ele.

Além desse hibridismo, a écloga clássica, organizada formalmente em hexâmetros datílicos, tinha algumas temáticas principais recorrentes, que serviram de modelo também aos poetas de futuras gerações, como o amor de pastores à natureza campestre e a valoração da paz e tranquilidade por ela oferecidas. Descrita a partir do filtro subjetivo e por vezes idealizada, a natureza era frequentemente personificada, articulando-se com os recorrentes elementos mitológicos. Às imagens frequentes do bucolismo, como o pastor que descansa sob uma árvore, que medita sobre a musa rural, ou que toca a sua flauta redentora (CEIA, 2009a), somam-se outros temas preferidos de Virgílio: a análise psicológica da paixão, explorações da mitologia e da cosmogonia, e, sobretudo, uma grande aspiração à paz e ao repouso (RIBEIRO, 2005, p. 32). Ele concebeu, até certo ponto, uma "Arcádia paradisíaca", almejando afastar-se das "contradições, da

violência e das disputas políticas urbanas, propondo um mundo regido por valores opostos: o amor à natureza, o gosto pela música" (CERQUEIRA, 2015, p. 142).

No entanto, apesar da centralidade da temática amorosa e da valorização da tranquilidade, o amor não correspondido também faz parte da tradição bucólica (CERQUEIRA, 2015, p. 143). Por meio de monólogos ou diálogos, característicos da estrutura do gênero, os pastores eventualmente queixavam-se de seus infortúnios amorosos, "expressando a boa ou má sorte com a sua amada (má sorte esta que quebra a monotonia do ócio perfeito, pois provoca a infelicidade)" (CEIA, 2009a). Além disso, essa proximidade afetiva entre os pastores expressa-se nas disputas poético-musicais amigáveis entre eles, tematizando a ambição de serem amados e a natureza do amor, entre outras discussões filosóficas, mas também essa afeição se faz evidente nos poemas de cunho mais elegíaco, em que o pastor chora a morte de um pastor amigo (CEIA, 2009a).

A partir dessa fértil tradição, o gênero da écloga foi revitalizado nas sociedades de corte, a partir desse conceito central de imitação, possivelmente herdado pelo Renascimento também dessas poéticas anteriores. A produção artística da época era então regulada pela tradição, constituída por textos de uma panóplia de "bons autores" (GREENFIELD, 2006, p. 57), como Hesíodo, Homero, Ovídio e Virgílio, dos quais eram incorporadas referências ao mundo pastoril e a esse universo idealizado da Idade do Ouro e os conceitos a ela associados, como a bondade, a sinceridade, a simplicidade (ANASTÁCIO, 2006, p. 51-6). Assim, o entusiasmo pela écloga ressurge em meio à "moda" do bucolismo na Europa do Renascimento, tornando-se alvo de "grande prestígio, sendo cultivado quer por notários e mestres de retórica, quer por destacados homens de chancelaria" (MARNOTO, 1996, p. 30).

Se os gêneros líricos nunca foram categorias rígidas, e já na Antiguidade a écloga apresentava hibridismo, sua ocorrência nas sociedades de corte apresentou grande diversidade e inovação. Sendo as duas poéticas disponíveis aos autores do Renascimento a "Epístola aos Pisões" de Horácio e a "Poética" de Aristóteles (GREENFIELD, 2006, p. 56), mais dirigida à épica e ao drama, não havia, que se saiba, teorização formal sobre a écloga disponível para esses autores (CEIA, 2009b). Portanto, o acesso às éclogas se dá a partir da revisitação greco-latina, que passa então por um processo de revitalização de caráter estético e sociológico: a forma clássica é atualizada, bem como a presença e idealização bucólicas nesses poemas, mudanças que dialogam com as configurações sociais e culturais da época, como as novas relações de cidade versus campo, frutos da realidade renascentista (RODRIGUES, 2006).

Assim, essa produção literária esteve intimamente vinculada às transformações sociais da sociedade de corte do período. Surgida na área ocitana em finais do século IX, a corte erigiu-se a partir de um longo processo evolutivo secular, enquanto sujeito coletivo dotado de função e de simbolismo próprios (MARNOTO, 2011, p. 2). A partir de então, alguns castelos tornaram-se

sede laica de uma produção artística e cultural, em especial da poesia lírica, fenômeno que se alastrou pela França, Itália e também pela Península Ibérica. Afastando-se desse modelo feudal, apesar de poder ser considerada como funcionalmente cortês, a corte renascentista representa uma fase evolutiva subsequente, trazendo inovações nos modelos e simbolismos artísticos, acompanhadas do deslocamento do centro do polissistema literário para terreno italiano (MARNOTO, 2011, p. 2-4). Desse modo, às influências greco-latinas na literatura renascentista somam-se as italianas, mas também as peninsulares medievais, de forma que, "sob o signo da variedade, essa eclosão literária abrange não só uma extrema diversidade de formas, conteúdos e géneros, como também de opções linguísticas"(MARNOTO, 2011, p. 4).

A partir desses três modelos tomados das culturas prestigiadas naquele momento histórico e com base na leitura das duas poéticas disponíveis já mencionadas, os processos criativos do Renascimento configuram-se sobre a emulação (CASTRO apud FRANCO, 2011a, p. 19). Definida como o acolhimento e apropriação de elementos escolhidos de determinados modelos, sejam eles mitológicos, temáticos, formais e/ou retóricos, a imitatio é o conceito chave do período (GREENFIELD, 2006, p. 58). Os métodos poéticos de imitação correntes na época

> se estruturam em vários níveis: da simples tentativa de tradução-adaptação de um poema à adoção dos esquemas formais, da utilização de um conceito [...] ou de versos da tradição ibérica [...] ou de motivos religiosos [...] ou de temas da antigüidade clássica então em voga [...] até a esfera da ideologia estética que delimita modos de pensar e exprimir os sentimentos, e que, por exemplo, uniformiza modos de amar (HUE, 2009b, p. 11).

Assim, os autores portugueses quinhentistas, herdeiros da tradição poética provençal e do romance cortês, procuraram conciliar as fontes antigas com a sua recriação mais recente, elegendo textos provenientes das tradições clássica, italiana, e também peninsular, como as obras de Virgílio, Sannazaro e Garcilaso de La Vega (ANASTÁCIO, 2006, p. 52).

Ao contrário do que pode se pensar, a *imitatio* não é um processo passivo, mas sim, na medida que "escrever é reatualizar o produto de uma leitura, é agenciar uma releitura" (FRANCO, 2011b, p. 137). Se, por um lado, o género bucólico ao longo da sua evolução histórica se mostra "bastante fiel às convenções e aos topoi, não é redutível, de forma alguma, ao culto pelo 'mesmo'", visto que entre a abertura ao "outro" e a repetição do "mesmo" geram-se complexas relações de tensão dialéctica (MARNOTO, 1996, p. 24). Assim, a convenção não é incompatível com a sinceridade, visto que a inovação artística é fundamental ao recurso da emulação, que é fomentada pela rivalidade e pelo desejo do artista de superar os modelos (MATOS, 1981, p. 21).

Portanto, o Renascimento pode ser considerado um modelo híbrido entre as formas tradicionais e novas ideias criativas (FRANCO, 2011a, p. 17) de caráter dinâmico, em que um mesmo modelo "vai sendo sucessivamente declinado e revitalizado através das suas aplicações" (MARNOTO, 2011, p. 2), perfazendo diferentes percursos estruturais e de significação. Ao não

corresponder à uniformidade repetitiva de um formulário, esse sistema literário, em vez de uma entidade estática, é, como todo sistema literário, dinâmico, em constante evolução (MARNOTO, 2011, p. 1), de forma que essas inovações literárias, vinculadas às transformações nas instituições sociais cortesãs, são potencializadas por essa 'heterogeneidade sistémica gerada no seio do próprio classicismo", ou seja, dentro de um sistema formado por diversos sistemas (MARNOTO, 2011, p. 8).

A repercussão da influência desses diferentes modelos pode ser observada nas éclogas renascentistas. Sob a nova medida e conceito de poesia advindos do modelo italiano, as novas éclogas não só incorporam tendências temáticas, retóricas e filosóficas do período, mas também inovam em relação à antiguidade na sua estrutura. Não mais em hexâmetros datílicos, sua forma mais comum passa ser o decassílabo, chave do novo código poético. Apesar da forte influência italiana nas formas utilizadas, da herança peninsular na poesia renascentista pode-se apontar a gaita galega, por exemplo, uma forma de decassílabo tradicional ibérico, acentuada nas quartas e sétimas sílabas (FRANCO, 2011a, p. 29).

Além das diferenças estruturais, a atualização das éclogas no Renascimento é indissociável das concepções, motivações e dinâmicas de circulação da poesia nas sociedades de corte. Apesar de sua fase renascentista apresentar rupturas em relação à medieval, a "corte real portuguesa é uma instituição dotada de uma substancial continuidade, ao longo dos séculos", caracterizada por um forte dinamismo interpessoal (MARNOTO, 2011, p. 6-7). Assim, a literatura renascentista herda da poesia palaciana a noção de poesia enquanto meio de comunicação social oral na sociedade, concebida para não só ser lidas em silêncio pelos destinatários, mas para ser declamada em pequenas assembleias (FRANCO, 2011a, p. 27). Nesse novo modelo cortesão, o discurso desempenha um importante papel social, enquanto plataforma de interrelacionamento, servindo para prescrever "modelos de desempenho susceptíveis de identificarem os membros da corte, enquanto tal", "a face visível de um espírito de corpo, reunido em torno de práticas gregárias que identificam o cortesão, antropologicamente, como membro de um colectivo" (MARNOTO, 2011, p. 5).

O gênero da écloga não está isento desse entrelaçamento poético-social de constituição e reconhecimento dos sujeitos na sociedade de corte. Não apenas declamadas para pequenas assembleias, as éclogas eram incorporadas nas práticas da vida social por meio de "jogos poéticos nos quais os cortesãos surgem identificados através de nomes pastoris" (ANASTÁCIO, 2006, p. 51). Desde a antiguidade os personagens pastoris exercem, por meio do simbolismo, a referencialidade a figuras e acontecimentos históricos (MARNOTO, 2008, p. 125), em que são postos em cena pastores imaginários e reais, e também episódios ficcionais e referências mais ou menos explícitas a incidentes contemporâneos (ANASTÁCIO, 2006, p. 54). Desse modo, muitos autores, como Vanda Anastácio, entendem essas frequentes alusões enigmáticas, por vezes por

meio de composição de nomes anagramáticos para designar personagens reais, uma das características fundamentais do discurso pastoril (2006, p. 56-62). Essa leitura dupla, pastoril ficcional e contextual alusiva a realidades exteriores ao texto, ou como chamada por Petrarca, essa "ambiguidade", é a característica mais antiga e constante do gênero (ANASTÁCIO, 2006, p. 54).

Desde o início do interesse ressurgido na écloga por parte dos humanistas, a ela foi definida como um poema-enigma, a ser decifrado ou adivinhado, tendo Petrarca, por exemplo, dito que apenas o autor poderia fornecer a chave para isso (ANASTÁCIO, 2006, p. 53). No entanto, assim como o bucolismo não pode ser reduzido à nostalgia urbana pelo campo, argumenta-se que essa dimensão metaliterária também não pode ser simplificada como mera alegoria de uma verdade história secreta (MARNOTO, 1996, p. 159), pois isso seria reduzir o elemento pastoril a uma simples máscara da história, quando esses elementos alusivos à realidade exterior estão também a serviço da arte poética (ANASTÁCIO, 2006, p. 62). Desse modo, "o significado, no modo bucólico, é sempre complexo, isto é, é um e o outro, não um ou o outro" (MARNOTO, 1996, p. 19), ou seja, o signo linguístico

> adquire uma dupla referencialidade, na medida em que [...] uma outra se vem acrescentar, de ordem simbólica. A personagem é o pastor, o pescador ou o ceifeiro e, ao mesmo tempo, representa uma determinada pessoa. Significado institucionalizado e significado simbólico não chocam entre si, nem tão pouco se anulam: coexistem [...]. A decodificação do texto bucólico requer, pois, o estabelecimento de um pacto específico com o leitor, um pacto bucólico. Só está ao alcance de quem possuir a chave do enigma, no âmbito de convenções restritivas (MARNOTO, 2008, p. 124).

Visto isso, a poesia do Renascimento é construída para um público privilegiado, capaz de decifrar as menções veladas a acontecimentos e personagens reais. As éclogas quinhentistas se dirigem "preferencialmente àqueles que partilham com o seu autor um mesmo círculo social" (ANASTÁCIO, 2006, p. 52), e, por vezes, mesmo os destinatários do texto também são incorporados no discurso ficcional (ANASTÁCIO, 2006, p. 59). De forma semelhante, nessa convenção bucólica, não só terceiros são postos em cena, mas também o autor pode ganhar um alter-ego por meio das personagens pastorais. Por exemplo, muitas associações biográficas foram feitas entre os pastores das "Bucólicas" e a figura de Virgílio, ou então, séculos depois, em suas epístolas pastoris, Dante se assume simultaneamente como autor e sujeito de um texto que é, ao mesmo tempo, ficção pastoril e encenação de questões reais (ANASTÁCIO, 2006, p. 53). Assim, a polissemia bucólica é herdada da tradição clássica, mas ganha novas conotações e usos ao integrar-se nas dinâmicas sociais próprias da sociedade de corte e do sistema literário renascentista.

ii. CAMÕES E A ÉCLOGA VII

Publicada pela primeira vez em 1595, a écloga dos faunos está inserida nessa tradição renascentista em que muitas influências artísticas e modelos culturais operam. As características

centrais das éclogas clássicas estão presentes nesse poema, como o tema rústico e as personagens mitológicas: no monte Parnaso, dois sátiros encenam um diálogo, forma recorrente do gênero. Os assuntos tematizados por eles também dão continuidade à tradição clássica, como as explorações da mitologia e da cosmogonia e a análise da natureza do amor, em especial o não correspondido, visto que ambos sátiros lamentam seu insucesso em conquistar as ninfas almejadas.

Esse local idílico, mas também mitológico, é descrito como uma fortaleza selvagem rodeada de árvores, inacessível a feras e pastores (v. 37-66). A écloga narra o episódio de oito ninfas, que ao se banharem no Parnaso, são interrompidas por dois sátiros. Eles por elas se apaixonam e passam a persegui-las quando elas fogem, queixando-se e tentando convencê-las a se render a eles. Mesmo após as tentativas retóricas dos sátiros, a perseguição não gera frutos até o fim do poema, que se encerra com a grande angústia do segundo sátiro.

A perseguição amorosa das ninfas, bem como a busca em persuadir um ao outro de suas convicções também são elementos da tradição. Assim como o pastor da écloga I de Garcilaso[11] tenta convencer Galateia a se render a ele argumentando que a resistência ao amor vai contra a natureza, o primeiro sátiro usa do mesmo argumento ("Das amorosas leis / Com que liga natura os corações / Andais fugindo (Ninfas) na espessura" v. 219-221), dizendo também que isso seria impossível. Para avisar as ninfas do perigo em resistir, ele menciona também eventos que terminaram de forma trágica para aqueles que fugiram do amor, como Eurídice, que morreu picada por uma cobra ao fugir de Aristeu (v. 174-175). Além disso, ele encerra seu discurso com uma ameaça, afirmando que é inevitável que elas se apaixonem por alguém que não as amará de volta:

> Pois quero que saibais
> Que contra o fero amor nunca houve escudo,
> O seu costume é vingança em tudo.
> Eu vos verei deitar, em um momento,
> Suspiros mil ao vento,
> Lágrimas, tristes tantos, nova dor,
> Por quem tenha outro amor no pensamento. (v. 264-270)

Já o segundo sátiro, após uma síntese da argumentação do primeiro, em que reafirma a onipresença do amor como força que governa a natureza, e por isso, a anomalia das ninfas resistentes, elenca uma série de eventos mitológicos que atestam o poder do amor. Esses eventos configuram uma série de metamorfoses que, por serem consideradas reais por essas personagens, deveriam exercer poder persuasivo sobre as ninfas, ao revelar que tudo que existe, plantas, animais, mortais e mesmo imortais, teve sua forma transformada pelo amor:

> Se vós fostes criadas na espessura,

---

[11] As semelhanças com essa écloga também se dão na estrutura, visto que as falas dos sátiros tendem mais para discursos justapostos do que um diálogo, semelhantemente à écloga I de Garcilaso, e também a VIII de Virgilio.

Onde não houve cousa que se achasse,
Animal, erva verde, ou pedra dura,
Que em seu tempo passado não amasse,
Nem a quem a afeição suave e pura
Nessa presente forma não mudasse,
Por que não deixareis também memória
De vós, em namorada e longa história? (v. 292-299).

Dentre essas metamorfoses, Torrejón identifica quatro tipos (1996, p. 33-5). O primeiro corresponde à história de Anaxarete (v. 324-325), que, por ser incapaz de amar, foi punida, transformada em pedra. O segundo engloba aqueles que, por terem amado, são recompensados ao serem salvos da morte pela transformação. O terceiro corresponde àqueles punidos por terem amado a pessoa errada, ou no momento errado, ou mesmo por terem amado excessivamente. Finalmente, o quarto tipo refere-se às mulheres e ninfas transformadas como forma de escapar um perseguidor indesejado. Se nesses últimos casos, assim como no de Anaxarete, a metamorfose não for interpretada como salvação (contrastando com o segundo tipo, em que os personagens alcançam a imortalidade através dela), mas sim como finitude, esse panteão mitológico serve como exemplo às ninfas de que aqueles que não amarem serão punidos, e os que o fizerem corretamente, serão recompensados (TORREJÓN, 1996, p. 35).

Apesar da universalidade desse amor defendida pelos faunos, ele não é espiritualizado. Além de os faunos serem figuras tradicionalmente associadas com a lascividade[12], muitas das metamorfoses mencionadas no poema aludem à faceta física da paixão. Somado a isso, os eventos mencionados correspondem a amores que foram consumados, ou então que apresentam tentativa de ser concretizados carnalmente (por vezes à força). No entanto, no plano do poema, a consumação física ecoa apenas como potencialidade no discurso, visto que os sátiros não são bem sucedidos em sua perseguição.

Como também é costume do gênero, essa écloga desenvolve com brevidade o louvor de uma pessoa, nesse caso, D. António de Noronha, nomeado na primeira edição do poema. Nas primeiras estrofes, é estabelecida uma oposição entre a superioridade de D. António, descrito como sendo considerado "um ser perfeito" (v. 8) por Apolo e Marte, e a insuficiência e simplicidade do engenho "rudo e imperfeito" do poeta (v. 10). O poema segue a exaltação desse destinatário, que não só é cantado na doce lira pelas musas do parnaso (v. 16-17), mas também atua ele mesmo como musa para o escritor, instilando nele a fonte de Hipocrene (v. 14), cujas águas eram fonte de inspiração poética. Assim, o poeta afirma que é D. António quem eleva o poema, ao "Levantar com a causa o baixo efeito" (v. 12), defendendo-o de sua fraqueza (v. 13). Mais ainda, a incapacidade de cantar a grandeza de D. António parece ser potencializada por Apolo, deus da música e poesia, por ter inveja do poeta ou por não considerar a flauta um

[12] Sannazaro os chama de *'i lascivi satiri'* (Arcadia, prose 5) (apud HART, 1976, p. 226).

instrumento à altura do homenageado (v. 22-24).

Além disso, o poeta afirma que, enquanto Progne e Filomela, ambas transformadas em aves, cantem suas tristezas, enquanto a pastora Galateia solte os cabelos ao vento e seja admirada pelo pastor Títiro, e enquanto os campos floresçam, D. António será famoso por todo o mundo devido à poesia:

> Enquanto Progne triste o sentimento,
> Da corrompida irmã co pranto ajuda;
>
> E enquanto Galateia ao manso vento
> Solta os cabelos louros da cabeça,
> E Títiro nas sombras faz assento;
>
> E enquanto flor aos campos não faleça,
> (Se não recebeis isto por afronta)
> Fará que o Douro e o Ganges vos conheça. (v. 26-33)

Assim, a écloga adere às convenções de exaltar um homenageado, afirmando que sua nobreza eleva a qualidade do poema e cuja respeitabilidade defende o poeta e seu poema de quaisquer ataques, mas também o traz para dentro do nível mitológico e pastoral.

Essa imbricação dos planos histórico e ficcional, consoante à duplicidade de significações própria do bucolismo, é verificada também na figura do autor. Tradicionalmente, o conteúdo da écloga é comentado por seus próprios personagens, "feito ora pelo narrador ora por um pastor" (FRAGA, 2012, p. 533). Na écloga VII, esse comentário é feito pelo sujeito lírico, que ao trazer o plano do real para o poema, colocando seu homenageado dentro da moldura mitológica, sugere certa sobreposição com a figura empírica do poeta, prevista pelo pacto pastoril. Assim, o poeta, ao se colocar como alguém que canta ("Cantando escreverei" v. 4) seu homenageado na "flauta rude" (v. 23), instrumento típico da pastoral, dentro de um quadro bucólico mitológico, aproxima-se da figura típica do pastor, de forma que essa écloga "pede explicitamente no seu texto uma interpretação que concilie o mundo da fantasia literária, o bucólico e o real" (FRAGA, 2012, p. 537).

O caráter metaliterário do poema engaja-se não só na tradição do gênero bucólico, mas também nas dinâmicas sociais do modelo cortesão. Caracterizada pelas práticas gregárias perpassadas pelo âmbito discursivo, a sociedade de corte vivenciava jogos poéticos como parte de suas práticas literárias. Nesse contexto, essa écloga é uma forma tipicamente renascentista, que oferece potencialidades de significação metaliterárias que não são explicitadas. Além dos dois sátiros, os nomes femininos mencionados no poema são identificados como integrantes desse jogo de significados, pois seriam codificações anagramáticas dos nomes de damas da época (BARRETO, 1983), como Daliana e Belisa, "Ambas vindas do Tejo" (v. 107). De qualquer forma, é altamente provável que, como revela Petrarca sobre a écloga de seu tempo, apenas o poeta poderia fornecer todas as chaves de leitura desse gênero, que se propõe como enigma a ser

decifrado.

Ainda sobre a continuidade da tradição clássica, o diálogo com a obra de Virgílio ocorre não só pela própria adoção do gênero écloga, mas também na configuração dos personagens principais. Ao contrário da maioria das éclogas, que põem em cena um ou mais pastores, a écloga dos faunos tem dois sátiros como seus personagens principais. No entanto, invés de uma ruptura com o gênero, essa escolha indicia uma emulação da sexta bucólica de Virgílio, em que, em vez de pastores, dois sátiros dialogam. Mais que isso, um deles, o sátiro Sileno, também é uma figura versada nas narrativas de origem dos elementos da natureza que cita uma série de mitos (PRAEDER, 2008), reforçando a hipótese da influência direta da obra de Virgílio nessa composição portuguesa.

Além da incontornável influência virgiliana na tradição da écloga, esse poema dialoga profundamente com a obra de outro autor clássico, Ovídio. Ao redor dessa tópica central, do infortúnio amoroso e sofrimento do apaixonado, o poema articula abundantes referências a narrativas mitológicas sobre metamorfoses trágicas que recaem sobre os amantes ou objetos do desejo. Essas narrativas incorporadas na écloga podem ter chegado a Camões pelo acesso direto à obra latina "Metamorfoses", onde estão compiladas, e da qual, por vezes, encontram-se versos na écloga dos faunos na forma de traduções quase literais.

Apesar de o gênero bucólico ser híbrido, apresentando traços dramáticos, a tradição pastoral, principalmente em Teócrito, não apresenta muita ação, desenvolvimento ou peripécia, de forma que existe uma fricção natural entre personagens, mas não propriamente um enredo (TORREJÓN, 1996, p. 27). Nesse quesito, as narrativas de Camões e Sannazaro, com a descoberta e espionagem das ninfas pelos sátiros, a fuga e perseguição, e a exortação do amor afastam-se da tradição bucólica clássica, na qual além da ação ser escassa, ocorre a suspensão do tempo e espaço (TORREJÓN, 1996, p. 27).

Essa renovação do bucolismo dentro da dinâmica da imitação criativa é típica do Renascimento apesar de estudos sugerirem que, nesse período, a pastoral era considerada um gênero muito imitativo, excessivamente convencional (WILLIAM, 1983, p. 8). Sannazaro e Camões foram grandes expoentes desse movimento de revitalização do bucolismo de sua monotonia temática (TORREJÓN, 1996, p. 26), articulando, com grande inventividade, os *topoi* já banais e trazendo ação para eles, a ponto de os teóricos da poesia quinhentista frequentemente referirem-se à pastoral como um *genus dramaticum* (HART, 1976, p. 230).

Dessa forma, o poema, dialogando com o hibridismo tradicional, mas também inovando, adere a recursos dos três modos enunciativos: narrativo, dramático e lírico. Do modo dramático poderia apontar-se o discurso direto e a presentificação da ação em que se inserem os faunos, o que ofusca "a figura do narrador do horizonte receptivo da leitura linear" (PEREIRA, 2012, p.

110). Em sua estrutura poderiam ser apontados traços épicos como "sumários e cenas, com descrições, digressões especulativas e esboços de episódios" (PEREIRA, 2012, p. 109). Somado a isso, o poema conta não menos com aspectos do modo lírico, visto que, além de sua estrutura em versos e sistema métrico-rímico, existe a forte presença do "eu".

Esse sujeito dá unidade ao poema, introduzindo, comentando e encerrando as falas dos sátiros. Além de se fazer explícito na parte inicial do poema, ele expressa-se indiretamente por meio das personagens. Esse sujeito-pastor justifica seu eventual sofrimento por amor na sua inevitabilidade, visto que até os imortais faunos dele padecem: "Cantando escreverei, que, se os amores / Aos silvestres Deuses maltrataram, / Já ficam desculpados os pastores" (v. 4-6).

Dentro desse poema complexo que comporta narrações mitológicas mas também discurso direto, personagens mas também a expressão subjetiva, o lirismo tem um papel central. Evocando os finais das éclogas II e VIII de Virgílio que se abrem para a continuidade (HUBBARD, 1998, p. 206), o poema camoniano encerra-se com ciclo do sol e da lua, representados pelos deuses Febo e Diana:

> Quando Febo nas águas se encerrou,
> Cos animais que o mundo alumiavam,
> E co luzente gado apareceu
> A celeste pastora pelo céu. (v. 536-9)

A noite caindo ao final do poema dialoga com a convenção bucólica, e a presença dos irmãos olímpicos enfatiza o insucesso amoroso: Febo é conhecido pelas investidas fracassadas, e Diana é a deusa da castidade, que socorre donzelas perseguidas (TORREJÓN, 1996, p. 38).

Dessa forma, os versos finais veriam refletido no céu a derrota dos sátiros pelas ninfas: as perseguições inférteis dos faunos e as metamorfoses trágicas sem resolução culminam no lirismo do fim do poema, em que a disjunção é eternizada. Se por um lado, o argumento dos sátiros era que a resistência ao amor é anti-natural, por outro põem-se a naturalidade e eterna repetição do ciclo dos astros. Traçando o paralelo entre o surgimento da lua, ciclo que é natural, e a vitória das ninfas, os fenômenos naturais revelam que *ad infinitum* continuará o sofrimento dos apaixonados, mas também, paradoxalmente, a derrota da natureza, refletindo uma arte que "surge como processo de afirmação de um poeta que se sabe desintegrado da perfeição do mundo natural" (FRAGA, 2012, p. 534).

Apesar de Ovídio ter sido parte de todas as listas de autores lidos nas Escolas Medievais, encontrando grande disseminação também na Europa renascentista, é possível que essas narrativas mitológicas tenham alcançado o poeta português por meio de terceiros que os emularam a partir de Ovídio, como o "Triumphus Cupidinis" de Petrarca (PRAEDER, 2008). Posto isso, a écloga dialoga intimamente com o modelo clássico, mas também com obras de sistemas literários mais recentes. Por exemplo, cogitou-se que as estrofes de treze versos do primeiro sátiro da écloga dos faunos poderiam ser uma variante satírica da versificação do poeta

espanhol Garcilaso (PRAEDER, 2008), bem como se apontou a semelhança entre a estrutura do poema camoniano, a écloga "Andrés" de Francisco Sá de Miranda e a terceira écloga de Garcilaso de La Vega[13], visto que as três composições compartilham as listagens mitológicas em oitavas (PRAEDER, 2008). De fato, a fala do segundo sátiro na écloga VII é caracterizada pela forma italiana da *ottava rima*, também conhecida como oitava heróica, em que os oito versos de uma estrofe rimam segundo o esquema ABABABCC. E mesmo nas partes que precedem as oitavas do segundo sátiro (os tercetos encadeados na parte introdutória, e as estrofes de treze versos na fala do primeiro sátiro), o engajamento nesse novo sistema poético é verificado na forma do decassílabo heroico, com acento na sexta e décima sílabas, adotado em quase todos os versos[14].

As semelhanças com o poema de Garcilaso se estendem também ao campo temático. Já foram traçados os paralelos entre a humildade dos poetas das duas éclogas, que veem a perfeição em seus homenageados e a inaptidão em seus instrumentos, no caso a flauta portuguesa e a *zampoña* espanhola. Somado a isso, ambos poetas sofrem uma oposição metafísica à sua expressão, dada na figura de Apolo, no caso de Camões, e da Fortuna em Garcilaso, que servem de obstáculo ao fazer poético desses poetas, os quais, apesar dessa tentativa celestial de silenciamento, insistem em cantar e exaltar seus homenageados (PRAEDER, 2008).

Assim, como integrante do sistema literário renascentista, a écloga VII é concebida sob a combinação de diferentes modelos e influências, exercendo uma relação intertextual

> com todas as consagradas transmissões das fábulas mitológicas greco-latinas, mas também com as mais relevantes obras mitográficas do pensamento, das artes e da literatura legadas pela Antiguidade, com as reexplorações medievais e stilnuovísticas, [...] com os modelos italianos e castelhanos da pastoral renascente e maneirista, e, por outro lado, com as fontes da impregnação da écloga (como de toda a poesia camoniana) por platonismo e neo-platonismo, por petrarquismo e por augustinianismo (PEREIRA, 2012, p. 113-4).

Mas, se por um lado a écloga VII é um exemplar da poesia renascentista que se insere na tradição ocidental, emulando formas, tópicas e conceitos dos modelos atuantes, como visto, a prática da *imitatio* não se restringe à cópia da tradição. Mesmo considerando-se que nenhum poeta "imita passivamente a obra de outro", pois "cada texto é como o elo de uma cadeia que traz consigo marcas dos antecessores e repercutirá sobre os que virão depois" (RODRIGUES, 2006, p. 231).

Faria e Sousa indica o poema "Salices", de Sannazaro, como fonte desse enredo, com algumas diferenças. Além de ser majoritariamente um monólogo, o poema em latim apresenta ninfas que em vez de fugirem, dançam perante os sátiros. Aproveitando-se da situação, eles tentam violá-las, de forma que elas, pedindo socorro divino, são transformadas em salgueiro. O ponto de maior divergência entre as composições é que, em "Salices", a recusa das ninfas em

---

[13] Cf. https://fundaciongarcilasodelavega.com/garcilaso-de-la-vega/obra/eglogas/egloga-3/.

[14] Para uma análise da metrificação da écloga cf. BISMUT, R. La lyrique de Camões. Presses Universitaires de France, Fondation Calouste Gulbenkian, 1970. Disponível em: <https://archive.org/details/lalyriquedecamoe0000bism/page/410/mode/2up>.

retornar o amor dos sátiros leva à sua transformação em salgueiro. Essa supressão do encerramento no poema de Camões, pela negativa, somado à ameaça implícita nas metamorfoses elencadas na écloga dos faunos, incita o questionamento quanto à possibilidade de a transformação suprimida das ninfas ocorrer para além do fim da écloga, num final em aberto (TORREJÓN, 1996, p. 26).

Atravessada pelas tendências neoplatônicas, petrarquistas, classicistas, estilonovísticas, maneiristas, entre outros movimentos em voga em seu tempo, a poética camoniana não pode ser resumida a uma influência ou escola literária, e comporta, por vezes dentro de um mesmo poema, forças e pensamentos opostos. Esse movimento interno da sua obra não é uma simples alternância de posicionamentos, na medida que "esses poemas não desenham um Camões, ora místico ora sensual, ora platônico ora realista, mas uma consciência poética (e sem dúvida humana), na qual os opostos se combatem e se amam numa dialética sem vencedor" (LOURENÇO, 1983, p. 27).

A écloga VII, a exemplo disso, e apesar de sua grande intertextualidade, é considerada a écloga de Camões que mais se afasta do modelo de seus predecessores imediatos, Garcilaso e Sannazaro (HART, 1976, p. 225). Participando dessa dinâmica interna da poética camoniana, a expressão dos sátiros quanto às experiências amorosas não faz a distinção entre amor e desejo, nem mesmo quanto à gradação da perfeição moral dos amantes (HART, 1976, p. 226). Ao defender o amor como uma força que tudo permeia, o poema não adere a uma idealização do amor espiritual nem se reduz à sua expressão erótica hedonista, recusando a filiação tanto ao neoplatonismo, quanto à euforia naturalista própria do Classicismo renascentista (PEREIRA, 2012, p. 110-1).

Além disso, o segundo sátiro enfatiza a insegurança da vida em um mundo em que a única lei imutável é a da mutabilidade, visto as transformações mencionadas, a que tudo e todos estão sujeitos. Apesar de a rendição ao amor ser defendida pelos sátiros como um meio para evitar tragédias, também o amor é uma força que introduz violência e desordem no mundo, como ocorre com muitos amadores ou alvos do amor que sofrem as metamorfoses, sem mencionar nas perseguições e estupros a que esses mitos aludem. Essa visão do amor não se restringe a convenções morais, e, por isso, talvez fosse menos escandalosa ao ser expressa por um sátiro e não um pastor, o que pode indiciar um dos motivos por trás da escolha do poeta para seu porta-voz (HART, 1976, p. 228).

Esse desalento, em que desistindo da perseguição, o segundo sátiro abre mão do discurso persuasivo em prol de um lamurio bucólico à medida que perde toda a esperança e se rende à inatividade. Sozinho, ele grita ao abismo que a dor lhe está tirando a vida e a voz, e que apenas a morte lhe trará resolução:

> Mas com quem falo, ou que estou gritando,

Pois não há nos penedos sentimento?
Ao vento estou palavras espalhando,
A quem as digo, corre mais que o vento.
A voz, e a vida, a dor me estão tirando,
E não me tira o tempo o pensamento.
Direi, enfim, as duras esquivanças,
Que só na morte tenho as esperanças. (v. 524-531)

As metamorfoses mencionadas revelam que, recusando o amor ou entregando-se a ele, ninguém está a salvo de desventuras, e mesmo quando o amor promete felicidade, não há seguranças de que ela irá durar, e o próprio segundo sátiro admite que "Nenhum alegre estado permanece" (v. 408). O valor "pressago e sinistro" que adquirem no poema esses grandes amores metamorfoseados, personificando a dolorosa inconsumação do amor (PEREIRA, 2012, p. 110), marca as indagações existenciais de um mundo que "já não era o paraíso edênico, reafirmado nos ideais de harmonia e equilíbrio que caracterizam a ótica renascentista" (RODRIGUES, 2006, p. 229).

O tom final da écloga parece ser de angústia, e se nem mesmo os sátiros estão a salvo dela, fica enfatizada a fragilidade humana, submetida a essa força maior da inconstância e mutabilidade. As palavras são impotentes, pois não conseguem convencer as ninfas, e esvanecem diante da dor ("A voz, e a vida, a dor me estão tirando"). Dessa forma, na lírica camoniana cria-se o espaço para expressão do desengano e "angústia do sujeito diante de uma realidade problemática", no que poderia talvez ser considerada uma atitude divergente do otimismo renascentista, ao conter traços maneiristas, em estruturas por vezes dialéticas e paradoxais, "efeito da percepção de mundo que a engendra e da união de experiências algo contraditórias que ela procura realizar" (LIMA, 2003, p. 99-100).

Articulando os modelos clássico, italiano, e ibérico, mas não se limitando a imitação deles, Camões foi considerado por muitos "um poeta mais da dúvida do que da convicção, da rotura mais do que da continuidade". Visto então que esse panteão mitológico, emulado há séculos, é apropriado na écloga de forma a expressar a disforia e disjunção dos sujeitos, refletindo outras questões próprias dessas novas configurações sociais de seu tempo, poderia se dizer que a diferença e novidade da poesia de Camões "manifesta-se nos subtís deslocamentos semânticos que impôs a essa tradição, modulando a linguagem do passado de modo a poder significar uma nova visão do mundo para a qual ainda não havia linguagem feita" (MACEDO, 2006, p. 34).

7. HOMOEROTISMO

i. TERMINOLOGIA

Existe um grande debate acadêmico quanto aos termos a serem usados para referir-se a condutas sexuais de tempos passados entre pessoas de mesmo sexo, bem como aos indivíduos

envolvidos nelas. Alguns termos recorrentes na bibliografia são "pederasta", "sodomita", "catamita", "erastes", "eromenos" e "homossexual", ora usados intercambiavelmente, ora não, o que revela posturas conceituais divergentes, envolvendo disputas históricas, sociológicas e antropológicas.

No final da década de 80, iniciou-se o debate entre as correntes construcionista e essencialista acerca da história da sexualidade, que, ainda não resolvido, continua a polarizar os trabalhos dessa área (HALPERIN, 2000, p. 88). Uma interpretação sócio-construcionista da dimensão sexual da experiência humana defendia que as noções implícitas no vocábulo "gay" implicariam uma identidade psíquica moderna, de uma minoria distintiva que não teria emergido até a ascensão das subculturas urbanas do século dezoito e da psiquiatria médica, que cunhou o termo em 1869 (SASLOW, 1989, p. 96). Assim, o modelo construcionista supunha um potencial bissexual universal que seria canalizado por paradigmas de comportamento e forças culturais mutáveis (SASLOW, 1989, p. 92). Nessa visão, não existiria uma única história da homossexualidade, mas sim diferentes práticas e existências marcadas pelas especificidades de cada época e sociedade, e, por isso, haveria a importância da distinção terminológica para cada uma dessas vivências.

Contrapondo essa visão em que a sexualidade é uma construção cultural, está a interpretação essencialista, que postula a existência de essências humanas universais. Essa escola, ao procurar evidenciar uma personalidade homossexual historicamente constante, vê as identidades sexuais como dadas pela natureza, e, por isso, imutáveis ao longo da história (BARBO apud ROCHA, 2015, p. 158). Enfatizando a continuidade da identidade homossexual, bem como da repressão, a flutuação nos termos usados é vista como supérflua, e que, por isso, seriam intercambiáveis.

Alinhado ao construcionismo, o filósofo e historiador Michel Foucault defendia que a categoria "homossexual" foi inventada no século XIX, discursivamente, como forma de repressão. Para ele, estaria então delimitado o marco do começo da homossexualidade nas sociedades industriais, como uma inovação histórica, e o que existiria até então seriam apenas atos homoeróticos pontuais, dissociados da identidade:

> the previously non-identity-defining proscribed sexual act—performed by someone who might not necessarily have conceived of or defined his or her "self" based upon that action—became an identifier of identity projected onto another by an authority (CAVALLO, 2016, p. 14).

Portanto, pela teoria foucaultiana, que presume a categoria homossexual como um efeito discursivo gerado pelas dinâmicas de poder, a sodomia, termo empregado na Idade Média e início da Idade Moderna, remeteria à prática de atos homoeróticos que não seria "percebida, sentida e experimentada como a verdade mais interna da identidade daqueles indivíduos como sujeitos" (ROCHA, 2015, p. 161).

Apesar da ampla repercussão das ideias de Foucault, para a corrente essencialista, a homossexualidade é um dado exterior à sua delimitação discursiva, e portanto, esse marco histórico não seria mais do que "uma nova nomeação a elementos que já existiam mesmo antes de serem nomeados" (GARCIA apud ROCHA, 2015, p. 158). Mesmo uma parcela dos trabalhos alinhados com o construcionismo considera sua teoria reducionista (SUMMERS, 1992, p. 17) e não descarta as múltiplas vivências homoeróticas da história como apenas atos sexuais isolados, já que desejo e comportamento sexual entre pessoas de mesmo sexo não seriam invenções modernas. Em outras palavras:

> to recognize the artificiality and imprecision of current sexual categories is neither to deny their power to "script" the sexual responses of individuals nor to question the personal, social, and political need for members of sexual minorities to validate their sexual identities. Such a recognition does, however, entail an obligation to regard the sexual categories of our own time and place as historically and culturally specific rather than universal and invariant [...]. [H]omoerotic desire and behavior are transhistorical and transcultural phenomena documented in every conceivable kind of society; what varies are the meanings that they are accorded from era to era and place to place (SUMMERS, 1992, p. 3).

No entanto, muitos teóricos construcionistas que concebem a complexidade e idiossincrasia de cada discurso e modelo homoerótico pré-moderno, concordam com Foucault quanto à existência de uma inovação conceitual recente: não a criação da homossexualidade como categoria de oposição a tudo que já existiu, mas sim a emergência de um sistema binário pós-moderno, um

> world-mapping by which every given person, just as he or she was necessarily assignable to a male or a female gender, was now considered as well to a necessarily assignable homo- or a hetero-sexuality, a binarized identity that was full of implications, however confusing for even the ostensibly least sexual aspects of personal existence (SEDGWICK apud SUMMERS, p. 4).

Nessa visão, o que se entende hoje por homossexualidade corresponderia apenas a um desses modelos homoeróticos, pertencente apenas à contemporaneidade: um inédito contexto em que o sistema de sexualidade funciona como meio de individualização, na medida que a cada um é necessariamente atribuído uma orientação sexual, que passa a fazer parte de sua identidade (HALPERIN, 2000, p. 112).

Visto que esse debate não teve desenlace, continua a persistir a discussão quanto ao uso de termos "heterossexual" e "homossexual" para indivíduos de antes do século XIX. Os teóricos que os veem como condição existencial e *sui generis,* repudiando a visão em que esses sujeitos seriam "apenas reincidentes no homoerotismo, como pretendem M. Foucault e os teóricos nominalistas-construtivistas" (MOTT, 1980, p. 137), são a favor do uso desses termos. Outros, como John Boswell e o brasileiro Luiz Mott, importantes historiadores e referências em estudos LGBT e principais representantes da corrente essencialista, não só adotam uma equivalência entre sodomia e homossexualidade, mas empregam também o termo "gay", mesmo para

indivíduos pré-Modernos, embasados em teorias etimológicas[15] e em sua defesa da existência transhistórica de subculturas homossexuais na Europa medieval e renascentista (MOTT, 1980). Inversamente, muitos apontam o anacronismo no uso desses termos ao abordar épocas passadas, visto que, numa visão tendendo ao construcionismo, são termos recentes que surgiram para dar conta de experiências de novas sexualidades.

A continuidade desse debate e seus diversos argumentos que focam nas continuidades e descontinuidades identidades e diferenças apontam não só a incerteza, possivelmente incontornável, quanto ao assunto, mas revelam também as questões políticas em jogo nos projetos contemporâneos que produzam representações da homossexualidade (HALPERIN, 2000, p. 89). Assim, tendo em vista a complexidade teórica do embate, envolvendo disciplinas que fogem ao escopo deste trabalho, optamos por não adotar termos que fizessem escolha por alguma das polaridades, até porque não objetivamos fazer afirmações de cunho biográfico, mas analisar potencialidades de sentido da obra literária.

Portanto, neste trabalho, os termos relacionados a pederastia, como "erastes" e "eromenos", não foram usados, devido ao caráter simbólico muito amplo que implicam, abrangendo status, moral, poder (SOUSA, 2008, p. 10), com exceção aos comentários sobre as referências mitológicas ou os moldes homoeróticos do poema que remetem a esse sistema da Antiguidade Clássica. De forma semelhante, os termos relacionados a sodomia, apesar de usados na época de Camões, não foram adotados, devido também à grande confusão conceitual que existia já na época de seu uso: além ter sido concebido em um meio em que o homoerotismo não era visto como inato, mas como hábito adquirido (RICHARDS, 1993, p.139), o termo referia-se a todos os comportamentos sexuais culturalmente proibidos, praticados por homens e mulheres, que ameaçassem a primazia da procriação como objetivo das relações sexuais (CAVALLO, 2016, p. 15-6), bem como a "comportamentos de gênero diversos que pudessem estar em desacordo com os padrões esperados de masculinidade e feminilidade" (ROCHA, 2015, p. 161).

Desse modo, optamos pelo termo "homoerotismo", como consta no título da antologia. Adotado também por outros trabalhos atuais (COSTA apud ROCHA, 2015, p. 163), tem a vantagem de não encerrar as possibilidades de maior fluidez dos comportamentos sexuais, ao passo que "homossexual" sugeriria uma orientação mais estanque, com atração sexual apenas pelos membros do mesmo sexo. Além disso, o sociólogo argentino Carlo Figari defende o uso da categoria homoerotismo para que

> funcione como um elo significante entre os comportamentos eróticos envolvendo homens e mulheres entre si no passado e o aparato da heterossexualidade compulsória que orienta, no presente, a pesquisa a ser feita. Assim, a categoria, desprovida de significados, tem espaço para a interpretação de fenômenos em

[15] "The Provençal word gay was used in the thirteenth and fourteenth centuries in reference to courtly love and its literature persists in Catalan – Provençal's closet living relative – as a designation for the art of poesy (gai saber), for a lover (gaiol) and for an openly homosexual person" (Boswell, 1980, p. 43).

> pontos diferentes no tempo e no espaço e que dizem respeito a práticas que, com sentidos muito diversos, coexistem no passado histórico e no presente do analista (FIGARI apud ROCHA, 2015, p. 163).

Evitando assim essas categorias prévias que carregam diversas camadas de significação, pré-conceito e discurso, empregar significantes mais flexíveis ao estudar obras do início da era moderna pode acabar por revelar as maneiras pelas quais eles funcionam dentro de lugares abertos das possibilidades sexuais, numa sintaxe dos desejos não prontamente nomeados (CAVALLO, 2016, p. 15).

ii. NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Muitas são as teorizações sobre o homoerotismo na Grécia e Roma, as duas grandes referências culturais do Ocidente. Sem adentrar na polêmica essencialista-construcionista mencionada anteriormente, o que se sabe é que as práticas homoeróticas nessas sociedades eram mais aceites que em séculos posteriores e tinham moldes específicos de cada contexto.

Em sua dissertação de mestrado, a historiadora Luana Neres de Sousa apresenta sua pesquisa sobre o homoerotismo na Antiguidade, especificamente na cidade-estado de Atenas (2008, p. 8-18). Ela defende que, para os atenienses, a pederastia era um sistema de caráter pedagógico, de formação social dos futuros eupátridas (cidadãos da classe governante, pertencentes ao grupo social de elite dos "bem nascidos"). Marcada por essa dimensão política, seu principal objetivo era "a preparação do jovem para a inserção deste no seio da sociedade ateniense" (p. 18). Além disso, era uma relação mediada pela dinâmica de poder entre o erastes e o eromenos. O erastes, homem experiente com mais de 30 anos, de papel ativo na seleta democracia, deveria complementar e aprofundar o ensino do jovem eromenos, de 12 a 18 anos, filho de cidadão ateniense, ensinando-o "noções sobre cidadania, moral, filosofia, política, música, [e] autocontrole -tanto sexual- quanto político" (p. 20).

Assim, a relação pederástica previa ensinamentos de diversas esferas, não sendo restrita ao aspecto sexual. No entanto, mesmo as relações sexuais entre erastes e eromenos visavam ensinar o eromenos o autocontrole. Por exemplo, era imprescindível que o eromenos não se deixasse penetrar, pois esse era visto como um papel exclusivamente feminino e de escravizados, e, portanto, inadmissível para futuros cidadãos atenienses.

O primeiro contato geralmente ocorria nos ginásios, onde os erastes observavam os eromenos se exercitando, e escolhiam-nos baseado em seu físico, cuja força e agilidade representavam os ideais de virilidade helenísticos. Quanto ao eromenos, era-lhe permitido escolher o cortejo do erastes que preferisse, julgando a partir da experiência e intelecto desse. No entanto, se o eromenos "cedesse rapidamente aos agrados do erastes, demonstrava não ser apto a exercer bem sua cidadania" (SOUZA, 2008, p. 27). Por isso, estabelecia-se entre eles um "jogo" de aceitas e recusas, entre jovem e maduro, virilidade e experiência.

Em contraste com a Grécia, onde as relações sexuais entre homens eram, se não aprovadas, toleradas entre a elite, contanto que se ativessem ao padrão erastes-eromenos, na Roma Clássica, o homoerotismo não tinha esse perfil público de status quase institucionalizado, mas também era praticado e socialmente aceito sob certas condições (BARTMAN, 2002, p. 266). A atividade homoerótica era vista em termos dos papéis desempenhados: aquele que penetra era visto como masculinizado, e o que é penetrado, femininizado (WALKER, 2006, p. 212). Assim, as dinâmicas eróticas romanas eram inscritas em uma articulação social de poder, que alinhava masculinidade, agência, penetração e dominância de um lado, e feminilidade, passividade, ser penetrado e submissão de outro (HALPERIN apud WALKER, p. 212). Apesar de esses papéis não serem necessariamente definidos pelo sexo dos participantes, apenas o ativo era socialmente aceitável para os homens. Enquanto a passividade era tolerada em meninos escravizados, sofria maior desaprovação social quanto maior a idade e mais alta a classe social do parceiro passivo, sendo altamente estigmatizado para adultos nascidos livres (BARTMAN, 2002, p. 266).

Adentrando à produção literária greco-latina, existem inúmeros retratos do homoerotismo. Dos trinta idílios escritos por Teócrito, sete deles são homoeróticos, sem que isso afete a vinculação de seus personagens ao louvor da virilidade (NORTON, 2008, 1). De forma semelhante, a obra de seu imitador latino, Virgílio, forneceu à tradição a célebre écloga II, em que o pastor Córidon expressa sua paixão pelo jovem Aléxis, que recusa suas investidas, levando o pastor à beira da loucura. Também no âmbito latino, a quarta bucólica de Nemesiano (2018) contribui para a tradição homoerótica do gênero, ao retratar a paixão de Lícidas pelo pastor Iolas.

Presente nas obras de Homero, Platão, Ovídio, Plutarco, Lucrécio, Catulo, Virgílio, Horácio, Safo, Petrônio, e muitos outros, o homoerotismo tanto na Grécia como em Roma, mesmo que aceite apenas dentro de estruturas específicas, foi amplamente retratado por seus artistas, filósofos e historiadores sem julgamento de cunho moral e religioso, que caracterizou a maior parte do discurso da era cristã posterior (SUMMERS, 1992, p. 7). Assim, a história, arte e mito greco-romanos eternizaram as figuras de Ganimedes e Júpiter, Pátroclo e Aquiles, Euríolo e Niso, Orfeu, Calisto e Ártemis, Narciso, Apolo e Jacinto, Ífis e Iante, Hércules e Hylas, Damão e Pítias, entre outros, que vieram a ser rica fonte de inspiração e potentes símbolos e arquétipos homoeróticos para artistas dos séculos posteriores.

iii. NA EUROPA RENASCENTISTA

Inúmeras fontes literárias e históricas comprovam que o homoerotismo não foi um fenômeno restrito à Antiguidade Clássica, sendo uma constante nas sociedades de corte, desde o baixo medievo aos primórdios dos Tempos modernos (FRANCO, 2014, p. 24). Em Florença, por exemplo, os registros judiciais de entre 1432 e 1502 revelam que cerca de dezessete mil pessoas,

de maioria masculina, foram acusadas de sodomia pelo menos uma vez (ROCKE, 1996, p. 96-7). Nesse contexto, de uma população total de quarenta mil, por exemplo, dois terços dos homens que atingiram a idade de quarenta anos neste período foram formalmente indiciados por sodomia (HALPERIN, 2000, p. 97).

Alguma ressalva é necessária em relação às fontes históricas sobre o homoerotismo, pois grande parte advém de pessoas e instituições externas e hostis aos indivíduos envolvidos, como registros de denúncia e processos seculares e inquisitoriais, e mesmo os escritos de civis podem estar perpassados de motivações pessoais e políticas (SASLOW, 1989, p. 94). Ainda assim, permitem um vislumbre da dimensão e extensão da prática do homoerotismo por toda Europa Renascentista, e mesmo algumas de suas colônias da época.

Marcado por uma grande idealização da amizade masculina, o início do período Moderno teve muito de seu sistema social baseado na proximidade e lealdade entre homens. Incentivada por modelos clássicos e pelo conceito de romano de amizade, a *amicitia,* (mas também pela desconsideração da sociedade sobre a mulher, não vista como companhia adequada)[16], a homossocialidade do período não era uma ameaça à hierarquia social, mas um meio de reforçá-la (YEARLING, 2013, p. 56). Além disso, a vivência da sexualidade masculina coletiva

> na sociedade de corte parece ter incluído etapas homoeróticas grupais e consuetudinárias, na formação do cavaleiro, do clérigo, do navegante. Na sociedade de corte foi generalizado o homoerotismo, por longos períodos, como atividade virtuosa, sobretudo na juventude, durante a formação da masculinidade. Os torneios, os jogos, [os banhos] e a disputas intelectuais de grupos masculinos, favorecendo o contato físico e a amizade homoerótica, acabam por não serem mais disputas por damas (FRANCO, 2014, p. 27).

Adolescente e jovens reuniam-se em banhos públicos, tabernas, albergues, escolas, ateliês, entre outros, para confraternizar longe das famílias, configurando estruturas de sociabilidade masculina com "um forte elemento homo-erótico que correspondia a etapas específicas da vida e a formas de sociabilidade, mas que não excluía as relações sexuais com as mulheres" (MATTHEWS-GRIECO apud FRANCO, 2014, p. 27). Registros demonstram que muitos jovens da época envolvidos em comportamento homoerótico eram concomitantemente sexualmente ativos com parceiras mulheres, e muitos se casavam posteriormente (CAVALLO, 2016, p. 15-6). Assim, apesar da impossibilidade de mapear os relacionamentos masculinos da sociedade desse período com toda precisão, a homossocialidade parece ter frequentemente envolvido um elemento erótico, mas que frequentemente era concebido como uma fase transitória, compreendida como costume para a formação da virilidade.

Além disso, mesmo a tradição clássica da amizade entre homens não está isenta do homoerotismo. Em oposição à amizade masculina de Aristóteles ou *Cícero*, que se limitava a

---

[16] "Montaigne agrees with the ancients that the sacred tie of friendship cannot occur between a man and a woman, for [...] women are not capable of sustaining the constancy of mind required for friendship" (apud NORTON, 2007, 7)

sociabilidade, a versão de Platão, muito utilizada como referência no Renascimento, a partir de "Fedro", "Banquete" e os comentários de Marsílio Ficino sobre eles, teve seu caráter pederástico suprimida por muitos críticos modernos (NORTON, 2008, 7). Além de prever emoções muito intensas entre os participantes, já que a ideia é a existência de apenas uma alma, dividida em dois corpos, a amizade platônica, ao contrário de restrita ao campo das ideias, como se acredita, exige também as dinâmicas e perfis etários do modelo pederástico: diferença de meia geração entre o amante e a pessoa amada, que deve possuir corpo viril e belo (NORTON, 2008, 7).

Também na arte da época é possível encontrar referência explícita ao homoerotismo. A Inglaterra quinhentista, por exemplo, temperada pela herança classicista e uma estrutura consolidada de poder homossocial, era marcada pelo trasvestismo e pela natureza ambivalente de sentimentos e atitudes eróticas no teatro (SUMMERS, 1992, p. 6). Celebrando o amor entre homens e as ligações homossociais, o drama inglês por vezes desafiava o desejo heteroerótico de suas personagens (MATZ, 2010, p. 502). Apesar de uma grande reação puritana contra o hábito de garotos encenarem os papéis femininos no teatro elizabetano, a tópica do trasvestismo esteve presente em praticamente todos os gêneros renascentistas (NORTON, 2008, 6) e há evidências que as peças de teatro, mesmo as com referências mais abertas a temas homoeróticos e explorações da atração pelo mesmo sexo, encontraram um público popular (YEARLING, 2013, p. 55). Foi nessa cultura permeada de sugestividade homoerótica que foram escritas por autores renomados obras como os sonetos de Shakespeare, "Edward II" de Marlowe, "Sapho to Philaenis" de John Donne, e "The Affectionate Shepherd" de Richard Barnfield, com níveis variáveis de implicitude de seu homoerotismo.

Quanto à presença do homoerotismo feminino, existem diversas ocorrências na literatura renascentista, no entanto grande parte escrita por homens. Nesse panorama, poderia-se ressaltar o poema escocês XLIX, de 1586, contido no manuscrito The Maitland Quarto Manuscript, pelo seu homoerotismo aberto e inambíguo (visto que a poeta deseja ser transformada em homem para se casar com sua amada) e por ter sua autoria frequentemente atribuída a uma mulher, Marie Maitland (HAAS, 2019, p. 10). Apesar de autoras serem a minoria, a ocorrência do homoerotismo feminino na arte da época não era escassa. Um exemplo é a obra "Ragionamenti" de Pietro Arentino, composta por dois tomos publicados entre 1534 e 1536 e considerada a epítome da literatura erótica, e cuja ampla recepção internacional "suggests that at least literate spectators were initiated into a homoerotic awareness" (WALEN, 2002, p. 414-6).

Além disso, atestando a publicidade do homoerotismo, na Itália quinhentista temos o exemplo de Ludovico Ariosto, que, em sua Sátira VI, afirma que ela era um antigo hábito entre poetas humanistas, os quais, entre as pessoas comuns, teriam fama de "sodomitas" e poucos

seriam os que não tinham esse "vício"[17]. Mesmo antes disso, o homoerotismo nas sociedades de corte já estava registrado "na Divina Comédia" de Dante, que em seu canto XV do "Inferno" aponta os grandes letrados e clérigos como adeptos da sodomia[18].

A camada de significação de reprovação moral ou religiosa sugerida nesses trechos revela que, apesar de, na prática, o homoerotismo ser amplamente difundido nessas sociedade a ponto de parecer existir um continuum entre homossocial e homoerótico, a retórica sobre amor e desejo entre o mesmo sexo era polarizada. De um lado, a sodomia era vista como crime, vício e pecado, sendo perseguida pelos Estados e pela Igreja, e de outro a homossocialidade era incentivada e vista como uma maneira saudável de estreitar laços sociais e reafirmar a masculinidade (YEARLING, 2013, p. 53-71).

Por esse motivo, diferente da ampla recepção do drama inglês, o poema "The Affectionate Shepherd", uma das obras renascentistas com mais evidência das tópicas homoeróticas, que descreve o amor do pastor Dáfnis pelo jovem Ganimedes, quando publicado em 1594, obteve certa desaprovação do público e, por vezes, censura. O mesmo aconteceu com alguns sonetos de Shakespeare, pelo mesmo motivo: ser considerado aberto demais em seu homoerotismo, com maior implicação biográfica da forma lírica, em comparação ao maior distanciamento ficcional do drama (YEARLING, 2013, p. 54). Hernâni Cidade inclusive sugere que a cena da Vênus no banho, censurada na écloga VII, foi permitida n'"Os Lusíadas, visto que na poesia lírica "o recato era um dever mais imperativo da discrição pessoal, uma elementar cautela de quem temia comprometer-se" (CIDADE, 1984, p. 72). O que se sugere, então, é que para os primeiros modernos, não importaria tanto o que os indivíduos fizessem entre si, mas se esse comportamento perturbasse o sistema social e sua representação na sua esfera pública (YEARLING, 2013, p. 53-71).

Portanto, a presença do homoerotismo na literatura da época é raramente direta e inambígua. Principalmente se apresentado sem viés negativo, o homoerotismo deveria se inserir na literatura renascentista de maneiras que não oferecessem ameaça para as estruturas sociais estabelecidas, e de modo a torná-los inofensivos, as obras adotaram estratégias para que o poder socialmente disruptivo fosse contido e esquivado pelo próprio texto (YEARLING, 2013, p. 57). Assim, é muito comum que essas obras flertem com temáticas homoeróticas na mesma medida em que neguem o que revelam, recusando-se a explorar mais a fundo as possibilidades de significação que indiciam (YEARLING, 2013, p. 53-71). Para isso, recursos como a alusão e insinuação eram frequentes (SUMMERS, 1992, p. 6), assim como o aproveitamento das

---

[17] Segundo a sátira, as pessoas comuns diriam ser perigoso dormir de costas a humanistas dar as costas: "*Senza quel vizio son pochi umanisti [...] Ride il volgo, se sente un ch'abbia vena / di poesia, e poi dice: «È gran periglio / a dormir seco e volgierli la schiena*" (ARIOSTO, 1990).

[18] "*In somma sappi che tutti fur cherci / e litterati grandi, e di gran fama / d'un peccato medesmo al mondo lerci*" ["Sabe, em suma, que foram ou letrados / ou clérigos, e todos de mor fama, / e do mesmo pecado carregados"] (ALIGHIERI, 2003)

ambiguidades da retórica e da linguagem do intercâmbio cortês, do patrocínio e da amizade, que, ao implicar "tudo", não revelavam nada (YEARLING, 2013, p. 58).

iv. NO RENASCIMENTO PORTUGUÊS

A presença do homoerotismo nas sociedades de corte também se confirma em Portugal. Na sociedade ibérica medieval e do início dos Tempos Modernos, também a hierarquia entre parceiros masculinos era parte da homossocialidade, em que a virilidade do parceiro ativo era reafirmada em contraste com o efeminamento do parceiro passivo mais jovem (ROCKE, 1996). Desse modo, essa estrutura de poder legitimava a prática homoerótica e a aptidão para o casamento do parceiro ativo, ao superlativar sua masculinidade.

Conhecido também na época como "amor grego", "vício italiano" e "amor dos nobres", o homoerotismo não estava restrito aos segmentos privilegiados, mas teve maior visibilidade e ostentação neles (MOTT, 1980, p. 123). Talvez os maiores exemplos da sua integração às formas de vivência e estruturas de poder da época sejam os dos reis D. Pedro I (reinado de 1415 a 1449), D. João II (1481-1495) e D. Afonso VI (1656-1683), infamados de "sodomitas" devido à considerável publicidade de seus atos (MOTT, 1980, p. 121).

No entanto, também o mundo ibérico foi palco da crescente retórica criminal e moral contra todas as práticas denominadas na época de sodomia, inclusive as homoeróticas. A partir da morte de D. Pedro I, foram promulgadas as Ordenações Afonsinas, que condenavam à fogueira os considerados culpados de sodomia. Com as Ordenações Manuelinas (1521) e Filipinas (1606),

> confirma-se a pena da fogueira aos somitigos, que passam a ser equiparados aos criminosos de lesa-majestade e de traição nacional, ficando por conseguinte seus descendentes inábeis e estigmatizados por três gerações sucessivas, gratificando-se regiamente a quem delatasse os praticantes do abominável pecado nefando (MOTT, 1980, p. 121).

A partir de então, as leis não só civis, mas eclesiásticas passaram a perseguir o homoerotismo em Portugal. Baseado nos arquivos da Inquisição, armazenados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o estudo de Luiz Mott mostra que várias figuras importantes portuguesas foram denunciadas e/ou processadas, apesar da maior leniência às elites (SOYER, 2012, p. 36). Entre 1536, data da instalação da primeira Inquisição em Portugal, e 1547, cinco pessoas já tinham sido presas e processadas por sodomia, entre eles o "moço-do rei" e um "criado do governador". Ou seja, "o 'vício elegante' se alastrava pelos palácios, do trono à cozinha" (MOTT, 1980, p. 121).

Sem anular o clima de terror instaurado, os números de mortos na fogueira indicam que a repressão à sexualidade foi relativamente mais leve em Portugal do que outros países europeus, como a Espanha, por exemplo, onde foi muito mais severa (MOTT, 1980, p. 137). De 1587 a 1794, 4.419 pessoas foram denunciadas ou confessaram envolvimento com sodomia nos terrenos

portugueses, mas menos de 10% foram processados, e, desses, pouquíssimos sofreram a pena capital (MOTT, 1980, p. 122). Esses documentos mostram também que era comum que condutas homoeróticas fossem abertamente conhecidas pela comunidade local e, mesmo assim, os indivíduos envolvidos andassem livres por anos (MOTT, 1980, p. 127). Assim, as evidências documentais sugerem que "Lisboa tenha sido a capital europeia, com exceção de Roma, onde houve a maior tolerância à prática do homoerotismo", de grande visibilidade social (MOTT, 1980, p. 127).

É na literatura que ocorreram as primeiras referências históricas ao homoerotismo em Portugal: nos Cancioneiros, a partir do século XIII (MOTT, 1980, p. 121). No entanto, representações mais simpáticas ao homoerotismo, que não na chave do escárnio e mal-dizer, enfrentaram grande resistência em ser reconhecidas pela crítica literária em sua época e séculos posteriores.

Apesar de não ser o objetivo da AHC fazer afirmações biográficas quanto à figura de Camões, Boswell questiona o porquê da rejeição dos elementos homoeróticos da *imitatio* como indício de propensão dos autores ao homoerotismo, visto que, segundo ele, não é costume da crítica apontar que a lírica heteroerótica não deve ser considerada evidência de vivências heteroeróticas por parte dos autores (1980, p. 23). Essa resistência a considerar a possibilidade homoerótica empírica em eras passadas não pode ser justificada pelo argumento do anacronismo, tendo em vista da sua difusão nas sociedades de corte. Apesar disso, se o estudo do homoerotismo em objetos culturais de outras épocas não comprova a persistência dos sentimentos homoeróticos pela preservação dessa tradição literária, ao menos exerce o papel social de questionar as lentes heteronormativas do nosso tempo.

v. NA ÉCLOGA VII

Como visto, devido à crescente retórica da criminalização do homoerotismo, a poética renascentista raramente abordava esse tema de forma explícita e inambígua. Para além de recursos como alusão, insinuação, e aproveitamento da ambiguidade do discurso social, o homoerotismo tinha um poderoso espaço de tematização por meio dos *topoi* clássicos. O panteão de imagens e personagens homoeróticas fornecido pela literatura greco-romana permitiu aos escritores e leitores da Renascença que seu potencial disruptivo fosse dissipado, codificado sob o costume da *imitatio* (SUMMERS, 1992, p. 8), resguardando-se da reprovação social por meio da insinuação e ambiguidade.

No caso da écloga VII de Camões, dentre as dezenas de personagens clássicas aludidas nos discursos dos sátiros, figuram algumas notadamente envolvidas em episódios homoeróticos na tradição mitológica. Partindo do caso menos talvez menos evidente está a alusão a Córidon,

personagem da segunda bucólica de Virgílio que foi apaixonado pelo jovem Aléxis. Encaminhado-se para o final do poema, estabelece-se um paralelismo, como o próprio professor Frederico Lourenço aponta (2002, p. 50), entre Córidon, personagem virgiliano que grita seu sofrimento às montanhas ao ser rejeitado pelo jovem Aléxis, a quem ele amava, e o análogo discurso angustiado do segundo sátiro, lamentando ter sido rejeitado pelas ninfas:

> Mas com quem falo, ou que estou gritando,
> Pois não há nos penedos sentimento?
> Ao vento estou palavras espalhando (v. 524-526).

Uma segunda referência homoerótica é o pastor siciliano Dáfnis (grafado "Dafne" nas "Rhythmas"), que teria originado a poesia bucólica:

> E tu também (ó Dafne) que trouxeste
> Primeiro ao monte o doce verso agreste (v. 330-331).

Esse personagem, de extrema relevância ao gênero pastoril, era conhecido como eromenos de Hermes, como atesta a "Varia História" de Cláudio Eliano (1665, 10.18), ou de Pã, em outras versões (PRESCOTT, 1899).

Outra alusão a uma cena homoerótica do panteão clássico poderia ser evocada a partir da referência indireta à Calisto, adoradora da deusa Diana. No segundo livro das "Metamorfoses" de Ovídio, ela figura em um episódio sexual em que Júpiter assumiu a aparência dessa deusa, para aproximar-se de Calisto, que não recusou seus "beijos nada castos" (2017, p. 131) até perceber que se tratava de um ardil do deus. Apesar de Calisto ter sido enganada e violentada por ele, a deusa Juno a pune pela infidelidade do marido, a metamorfoseando em uma ursa, que é posteriormente transformada na constelação aludida antropomorficamente no poema:

> Que força tem a Ursa saber-se-ia
> Do Pólo Boreal, donde ela mora (v. 478-479).

Por último, figuram referências a três eromenos de Apolo, equivalente à Febo no panteão romano. O primeiro é Admeto, um rei na Tessália, sob cujo comando Apolo foi sentenciado por Zeus a trabalhar como pastor. Nesse tempo, eles aproximaram-se e tornaram-se amantes (CALÍMACO, 1921). A écloga não alude só ao rei Admeto, mas sim a esse episódio específico, ao se referir a Apolo, deus-sol, como "pastor de Admeto":

> Já tinha dado um giro a luz serena
> Do grão pastor de Admeto, e já nascia
> Aos ditosos amantes nova pena (v. 88-90).

Os outros dois eromenos de Apolo mencionados são Ciparisso e Jacinto. No poema, esses são as referências de maior explicitude homoerótica, visto que são ambos nomeados e acompanhados de menção explícita ao deus Febo, cuja afeição pelos jovens transparece no poema. Os versos 352 a 355 reconhecem o grande sofrimento do deus perante a morte do jovem Ciparisso, após este acidentalmente matar seu cervo de estimação:

> Vede mais a verde árvore Peneia,

> Que foi já noutro tempo Ninfa bela,
> E Ciparisso, angélico mancebo,
> Ambos verdes com lágrimas de Febo.

A dor de Febo pela perspectiva de perder o jovem foi tão grande que o transformou em um cipreste, prometendo continuar chorando por ele pela eternidade (OVÍDIO, 2017, p. 537), como alude o poema. De forma semelhante, a sua dor ao perder seu amado Jacinto, e sua impotência de salvá-lo da morte após atingi-lo com um disco é remetida nos versos 396 a 397:

> Nas boninas também vereis Jacinto,
> Por quem Febo de si se queixa em vão.

Apesar de o poema remeter a essas personagens e situações homoeróticas sem juízo de valor negativo, durante o Renascimento o panteão mitológico foi alvo de uma tendência a minimizar e espiritualizar o lado físico do homoerotismo clássico, sendo cristianizado e/ou transformado em alegorias. Outro exemplo desse mecanismo é a associação dos sonetos de Shakespeare dirigidos a um homem com a tradição elegíaca, feita pelo seu primeiro editor, de forma que interpretações pela via do erotismo fossem atenuadas (MATZ, 2010, p. 487).

Essa tendência a negar ou minimizar o lado físico, ao enfatizar a beleza e virtude da amizade e proximidade entre pessoas do mesmo sexo, foi chamado por Louis Crompton de neo-Tirianismo, inspirado no filósofo Máximo de Tiro, que no século II inaugurou a interpretação dos amores de Sócrates e Safo como idealmente castos (apud SUMMERS, 1992, p. 8). Assim, obras como de Platão e Ovídio, com quem a écloga VII dialoga profundamente, foram lidas em uma chave cristianizada, em que o amor intenso entre homens era celebrado como puramente espiritual.

Apesar de essa de-erotização ou heteroerotização também ter sido aplicada na prática da *imitatio* renascentista, com suas emulações e referência a mitos homoeróticos, de forma que até mesmo seus símbolos mais ressonantes pudessem ser utilizados de forma aparentemente inocente (SUMMERS, 1992, p. 8), o enraizamento na tradição homoerótica não foi obliterado. O arquétipo virgiliano do lamento, ausência (frequentemente devido ao amor por um terceiro), profunda amizade masculina e tom de intenso afeto estendeu-se por toda a tradição bucólica (NORTON, 2008, 1). Além disso, em alguns casos de maior explicitude nos temas e *topoi* homoeróticos, nem mesmo as alegações, como as de Barnfield, de inocência e mera imitação literária foram capazes de dissipar a inquietação social advinda da possibilidade dessa chave de leitura homoerótica (NORTON, 2008, 3).

Assim, apesar de a *imitatio* ter possibilitado a circulação e publicação da écloga VII, e outros poemas, sem mais censuras, ela dialoga com uma tradição bucólica considerada por alguns autores como intrinsecamente homoerótica (NORTON, 2008, 1), tendo em vista que além da célebre 2ª bucólica de Virgílio retratar o amor entre homens, 7 dos 30 idílios de Teócrito comportam essa temática:

> The three literary traditions or genres which critics associate most closely with the Renaissance achievement are fundamentally homoerotic: (1) the entire pastoral tradition, with its elegiac laments and lovers' complaints; (2) the Ovidian erotic mythological tradition, with its host of androgynous young men; and (3) the friendship tradition, with its belief that the love of man and youth is a higher form of affection than the "phrensie" of loving women, and its belief in the narcissistic phenomenon of "one soul in bodies twain" (NORTON, 2008, 1).

Dessa forma, a écloga VII dialoga com a tradição homoerótica ocidental não só por meio das figuras mitológicas mencionadas, mas também pelos *topoi* do bucolismo e da *amiticia*, levando em consideração a dupla referencialidade intrínseca desse gênero. Nessa écloga, é possível perceber como essa leitura pastoril ficcional e contextual alusiva a realidades exteriores ao texto se articula nas primeiras estrofes, inserindo tanto o poeta quanto o homenageado na exegese do poema. Antes do discurso do 1º sátiro, essa imbricação dos planos mitológico e histórico se evidencia quando, por exemplo, D. Antonio é considerado "um ser perfeito" (v. 8) pelos deuses Apolo e Marte, ou então, quando é insinuada a aproximação entre as figuras do poeta e do pastor. Visto que na tradição do gênero bucólico, associado à musicalidade, quase sempre a figura central é um pastor apaixonado que se expressa por meio do canto ou da flauta, a menção metalinguística ao canto e à "flauta rude" dos versos 16 a 24 evidenciam essa configuração do poeta-pastor:

> Vedes o louro Apolo, que me tira
> De louvar vossa estirpe, e escurece
> O que em vosso louvor meu canto aspira:
>
> Ou por me haver inveja me falece,
> Ou por não ver soar na flauta rude
> O que a sonora cítara merece (v. 16-24).

Esses versos indicam que o poeta encontra dificuldades em louvar D. António, como é a intenção de seu canto. Isso se deveria a uma interferência do deus Apolo, que, tendo reconhecido a perfeição de D. António, teria inveja do poeta, possivelmente pela proximidade entre os dois, ou então consideraria a écloga um gênero indigno da altura do homenageado. No entanto, mesmo frente à inferioridade do engenho do poeta e do bucolismo, visto não ser considerado um gênero elevado, D. António seria capaz de elevar o poema com sua nobreza:

> Se meu engenho é rudo e imperfeito,
> Bem sabe onde se salva, pois pretende
> Levantar co'a **causa** o baixo efeito.
>
> Em vós minha fraqueza se defende,
> Em vós instila a fonte de Pegaso (v. 10-4, grifo meu).

Assim, D. António, chamado de "causa" do poema, seria capaz não só de resguardar o poema com sua nobreza, mas atuaria como musa para o poeta, visto que nele nasceria a "fonte de Pegaso", ou seja, a fonte de Hipocrene e local das musas, cujas águas forneceriam inspiração poética a quem bebesse delas.

Na verdade, exaltar um ser perfeito como D. António é considerado pelo poeta "tão alto

caso" que ele seria digno de ser cantado pelas musas (v. 17-8). Dessa forma, a mesma língua que teria bebido das fontes de D. António deseja espalhar seu nome por todo o mundo:

> Pois sei-vos, senhor, dizer que a **língua** muda, [...]
> (Se não recebeis isto por afronta)
> Fará que o Douro e o Ganges vos conheça (v. 26-33, grifo meu).

Essa intensa admiração por D. António poderia ser relacionada à convenção bucólica do pastor apaixonado, retomada pelos versos 10 a 14:

> Cantando escreverei, que, se os amores
> Aos silvestres Deuses maltrataram,
> Já ficam desculpados os pastores.

Nesses versos, não só a musicalidade do dizer bucólico é reiterada, mas também a insinuação de que o poeta é também agente desse desejo. Ou seja, se até os sátiros sofrem de amor, o poeta-pastor estaria desculpado de cantar a sua écloga, cuja motivação seria o sofrimento amoroso, como indicam esses versos. No entanto, se de um lado os sátiros sofrem pelas ninfas, de outro, não existe menção explícita a quem o poeta estaria dirigindo este sentimento, além do homenageado, descrito explicitamente como a inspiração e causa para o poema.

Ao ser considerado por Apolo e Marte um ser perfeito, D. António tem a sua excelência associada às letras e armas, atributos desses deuses. Tendo em vista a participação bélica de D. António na batalha de Ceuta, essa segunda opção é corroborada, especialmente se considerado que não só Marte é deus da guerra, mas Apolo, que "além de ser venerado como deus do canto, da música, da cítara, da lira, construtor e colonizador, era também considerado um deus guerreiro" (GUIMARÃES apud RODRIGUES, 2006, p. 77). Dessa forma, o jovem pupilo homenageado se destacaria por qualidades físicas viris, em oposição ao poeta, cujo lavor é artístico-intelectual.

Dessa forma, consoante com leituras biográficas que acreditam que Camões tenha sido preceptor da casa dos Noronha, onde desenvolveu grande afeição por seu jovem pupilo D. António (SARAIVA, 1978; MATOS, 2012, p. 136), os moldes pederásticos estão indiciados, não só pela dinâmica etária e didática, mas também no poema: "A complexa correlação entre máscara e rosto, tão pregnante de sentido na poesia bucólica, permite a Camões oscilar entre uma enunciação subjetiva que se expõe «biograficamente»" (LOURENÇO, 2012, p. 34). Como Rosenmeyer observa, é provável que o bucolismo fosse popular na Renascença porque as regras do gênero permitiam ao poeta remodelar seus próprios sentimentos e desaparecer como pessoa por trás do artefato do poema (apud HART, 1976, p. 230), e Hart acredita que essa dinâmica esteja em jogo na écloga dos faunos:

> I think it possible that in the Seventh Eclogue Camoes is doing something of this kind, though one may question whether he is 'disregarding' his own feelings or presenting them in such a way that the reader will not attribute them too readily to the poet himself [...], perhaps, to present a plea for physical love untouched by moral or philosophical considerations which he might have hesitated to present in his own person (1976, p. 230).

Essa despersonalização, constante do discurso dramático e presente na tradição bucólica e na portuguesa, desde as cantigas de amigo, é recorrente nas éclogas de Camões.

Outros elementos, como os versos 233-4 ("Quanto mais devagar vos contaria | De minha larga história, e não alheia?") poderiam ser usados para conjecturar o nível de historicidade do plano poético, caso este fosse o objetivo em questão. No entanto, no plano literário, que nos concerne, se existe uma sugestão do vínculo pederástico entre o poeta e seu homenageado, a impossibilidade da realização dos desejos amorosos não deixa de ser a tônica, visto que os sátiros têm sua perseguição das ninfas frustrada ao fim do poema, encerrando-se melancolicamente com o pôr do sol.

Essa irrealização amorosa, também parte da convenção bucólica, e a natureza esquiva do poema não diminuem a significância dos índices homoeróticos. Na verdade, ao contrário de outros gêneros em que o desenlace permite encerrar qualquer ambiguidade erótica dos protagonistas levantada pelo enredo (como é o caso de muitas peças de Shakespeare, que terminam com a formação de casais heteroeróticos, apesar das insinuações homoeróticas), as ambiguidades são potencializadas por elementos da estrutura lírica, que, por meio de seu final mais aberto, permite a eventualidade de mudanças no futuro, abrindo possibilidades em vez de encerrá-las (YEARLING, 2013, p. 63).

Se as ambiguidades bucólicas não se resolvem e o processo criativo da *imitatio* na produção literária renascentista significava agenciar uma releitura, cuja intencionalidade é "compartilhada com diversos agentes culturais" (FRANCO, 2011b, p. 136-7), os leitores são convidados a ativamente reinterpretar os textos a partir dos próprios parâmetros ideológicos. Assim, o que se propõe é que esses indícios do plano da dedicatória e do catálogo de referências homoeróticas sejam revisitados na poética camoniana em toda sua potencialidade discursiva.

8. ESTABELECIMENTO DO TEXTO

i. NORMAS DE EDIÇÃO

A flexibilidade dos tipos de edição opera em duas camadas, a roupagem gráfica, onde ocorrem as intervenções mais superficiais, e a conjectura, que afeta aspectos mais profundos do texto (TOLEDO NETO, 2020, p. 194). As normas semidiplomáticas, escolhidas para este trabalho, atuam mais nessa primeira categoria, na superfície formal do texto, sendo intermediárias entre as normas diplomáticas e interpretativas. Não existe apenas um estabelecimento fixo dessas normas, visto que cada texto apresenta desafios próprios que requerem soluções diferentes.

No caso do projeto da AHC, as normas foram pensadas para atender uma edição dos poemas a partir de seu primeiro testemunho conhecido, que em alguns casos são manuscritos, outros impressos. No século XVI, "conviviam livremente formas populares e eruditas, arcaísmos

e formas reconstituídas" (RODRIGUES, 2006 p. 12), e, como as normas gramaticais ainda não eram consolidadas, "era natural que os textos [...] refletissem as oscilações sintáticas, fonéticas, semânticas e morfológicas". Visto que o objetivo é que a Antologia circule enquanto texto literário anotado, legível para leitores do século XXI, propôs-se não só a modernização tipográfica, mas uma maior adequação da ortografia, desde que não causasse alteração fonêmica, rímica ou métrica. No entanto, procurou-se não descaracterizar o vocábulo arcaico, mantendo-o e anotando seu significado em notas, quando necessário.

Os erros tipográficos foram corrigidos caso facilmente emendáveis, mas informando sua forma original na anotação, e os demais aparentes erros, ou lições duvidosas, foram mantidos como ocorrem na edição de base, anotando sua correção nas notas e por vezes referindo nelas qual a emenda adotada na edição de 1598.

Ao todo, definimos 16 normas a serem aplicadas em toda a Antologia:

1. Pontuamos, tendo em vista a interpretação do texto e de acordo com regras contemporâneas, com exceção dos parênteses, que foram mantidos. Marcamos a entonação interrogativa com ponto de interrogação e o discurso direto com aspas.
2. Adotamos a acentuação da ortografia usada atualmente em Portugal, exceto quando o deslocamento da tônica afetasse o ritmo ou a métrica ("ſèſta"> "sesta", "Antonio" > "António")
3. Regularizamos uso de hífen e de apóstrofo, mas mantivemos as contrações ("Tomandome" > "Tomando-me", "co a" > "co'a").
4. Fundimos vogais *a* repetidas e empregamos a crase ("aa" > "à").
5. Mantivemos o uso das maiúsculas conforme o texto.
6. Atualizamos a ortografia desde que não haja alteração fonêmica, rímica ou métrica.
   a. Adotamos as duas grafias modernas *–ão* e *–am* para o ditongo tônico e o átono finais ("querião" > "queriam").
   b. Indicamos a nasalidade medial de acordo com o uso moderno: por *m,* quando a vogal nasal antecede *b* e *p*, e por *n*, quando precede outras consoantes ("emfim" > "enfim").
   c. Desenvolvemos a nasal quando isso não afetasse a métrica ("mĩ" > "mim", "cõtra" > "contra").
   d. Empregamos *j* e *v*, onde se encontram *i* e *b/u* representando aquelas consoantes ("Ia" > "Já", "bibora" > "víbora", "mouimento" > "movimento").
   e. Substituímos, em geral, o *y* por *i, ph* por f, ſ *por s, e & por e* ("lyra" > "lira", "Phebo" > "Febo", "deſculpados" > "desculpados").
   f. Eliminamos o *h* não etimológico e os rotacismos ("he" > "é", "frauta" > "flauta").
   g. Simplificamos as letras geminadas, exceto *-rr-* e *-ss-* intervocálicos ("alli" > "ali").
   h. Grafamos com *i* ou u as semivogais dos ditongos ("agoas" > "águas", "Napeas" >

"Napeias").

7. Mantivemos as formas médio-arcaicas: *ũa* e *assi*.
8. Mantivemos vocabulários arcaicos como *fermosura*, *endoudece*, *dous* e *cousas*.
9. Atualizamos a fronteira de palavras ("em quanto" > "enquanto").
10. Mantivemos *aonde* e *donde*, independentemente da regência verbal, tendo em vista principalmente a manutenção da métrica.
11. Dividimos as estrofes conforme indicada pelo sistema rítmico e recuos gráficos, saltando uma linha entre elas.
12. Não grafamos reclames, assinaturas e número da página.
13. Corrigimos erros tipográficos de fácil emenda e marcamos a forma original em nota de rodapé ("cicople" > "ciclope").
14. Indicamos outros (possíveis) erros em nota de rodapé, como versos hipermétricos, mas mantivemos a forma original.
15. Anotamos também nas notas palavras arcaicas ou de sentido mais opaco, antropônimos, topônimos e apontamentos relacionados ao homoerotismo, gênero e tradição poética.
16. Não indicamos a divisão original das páginas, apenas numeramos a cada 5 versos.

ii. COMENTÁRIOS SOBRE A ANOTAÇÃO

Foram realizadas 157 anotações, reunidas em 121 notas de rodapé. Elas poderiam ser classificadas em seis categorias de acordo com o projeto da AHC:

- antropônimos: figuras humanas e mitológicas com nomes próprios;
- topônimos: adjetivos ou substantivos referentes a nomes geográficos;
- figuras mitológicas: espécies ou subcategorias mitológicas;
- vocabulário arcaico ou opaco: palavras pouco compreensíveis ao leitor moderno;
- erros e incongruências: (possíveis) erros tipográficos, métricos ou semânticos;
- esclarecimentos: referências indiretas, como epítetos, e demais explicações.

A categoria com mais ocorrências foi *antropônimos*, com mais de 70 nomes próprios anotados. A distribuição percentual pode ser verificada na figura a seguir:

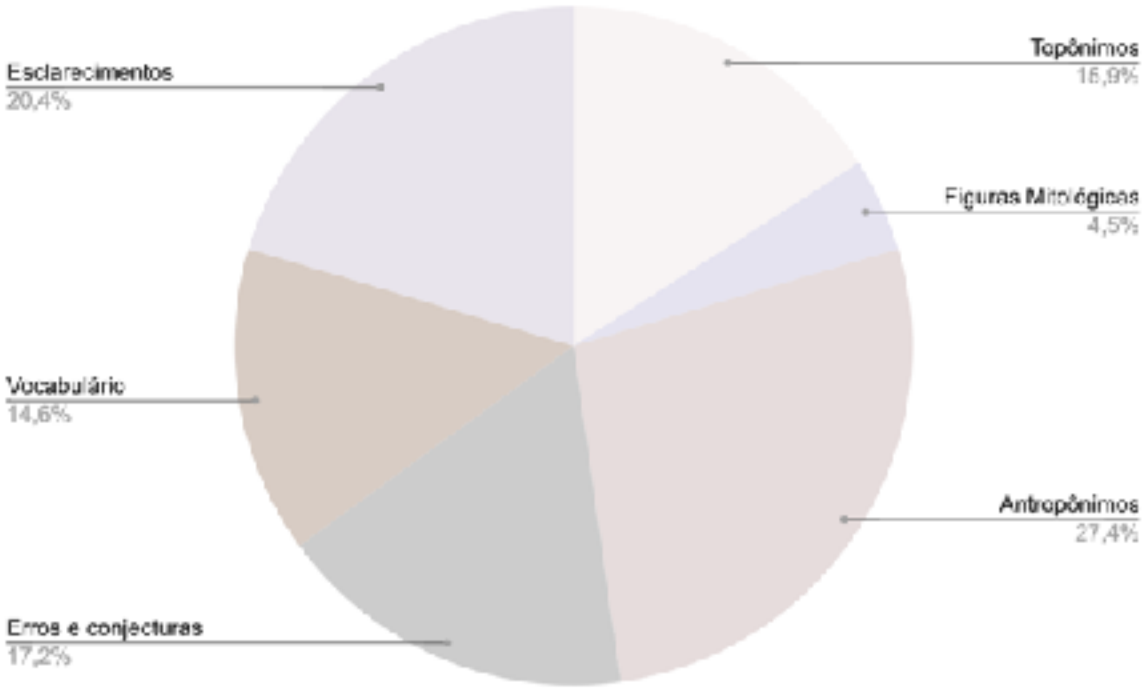


Figura 7 - Porcentagem de cada categoria da anotação

Tanto em antropônimos, quanto em referências indiretas a personagens mitológicos, cada um dos casos foi anotado com um breve resumo do mito em questão, a partir da consulta das obras de referência e das fontes literárias Clássicas. As principais fontes de consulta foram o "Dicionário de Luís de Camões" (2012) coordenado por Vítor Aguiar e Silva e a "Micrologia Camoniana" (1982) de João Franco Barreto. No caso das fontes literárias, consultou-se, entre outros, as "Bucólicas" (2008) e "Geórgicas" (1900) de Virgílio, a "Teogonia" (1914) de Hesíodo, e principalmente as "Metamorfoses" (2017) de Ovídio. Sempre que possível, foi indicada a seção (livro, canto, poema, etc.) da obra literária da qual o mito descrito nas notas é proveniente, por meio de abreviaturas, fornecidas a seguir.

iii. LISTA DA ABREVIATURAS UTILIZADAS

(Buc) – As Bucólicas, Virgílio

(Dic) – Dicionário de Luís de Camões, coordenação de Vítor Aguiar e Silva

(Dio) – Dionisíaca, Nono de Panópolis

(Fas) – Fastos, Ovídio

(FS) – Rimas, comentadas por Faria e Sousa, segunda parte, 1688

(Geo) – Geórgicas, Virgílio

(Hin) – Hino a Apolo, Calímaco de Alexandria

(Lib) – Metamorfoses, Antonino Liberal

(Lus) – Os Lusíadas, Camões

(Met) – Metamorfoses, Ovídio

(Mic) – Micrologia Camoniana, João Franco Barreto

(RH) – Rhythmas, 1595

(RI) – Rimas, 1598

(Teo) – Teogonia, Hesíodo

(VH) – Varia História, Cláudio Eliano

iv. EDIÇÃO DA ÉCLOGA VII

ÉCLOGA[1] VII

Intitulada dos Faunos[2], dirigida a dom António de Noronha[3].

As doces cantilenas, que cantavam
Os semicapros Deuses, amadores
Das Napeias[4], que os montes habitavam,

Cantando escreverei, que, se os amores
Aos silvestres Deuses maltrataram,
Já ficam desculpados os pastores.

Vós (senhor dom António) aonde acharam
O claro Apolo e Marte[5] um ser perfeito,
Em que suas altas mentes assinaram.

Se meu engenho é rudo e imperfeito,
Bem sabe onde se salva, pois pretende
Levantar co'a causa o baixo efeito.

Em vós minha fraqueza se defende,
Em vós instila a fonte de Pegaso[6],
O que meu canto pelo mundo estende.

Vedes que altas Musas do Parnaso[7]
Cantando-vos estão na doce lira,
Tomando-me das mãos tão alto caso.

Vedes o louro Apolo, que me tira

---

[1] Écloga, poema bucólico associado ao campo e à música, em que tradicionalmente figuram pastores, que dialogam entre si, e seres mitológicos. O modelo clássico virgiliano foi remodelado por Sannazaro e repopularizado em vernáculo durante o Renascimento. Grafado "EGLOGA" na primeira edição, forma popularizada por Dante, mas proveniente de falsa etimologia latina (CEIA, 2009b). Tradicionalmente a écloga figura o pastor que canta, mas nas primeiras duas estrofes introduz-se o caráter metabucólico do poema: o poeta-pastor canta as doces cantilenas que os sátiros cantam.

[2] Faunos, na tradição romana, ou sátiros, na grega, são seres mitológicos de corpo meio humano, meio bode que eram considerados deuses dos campos e bosques.

[3] Dom António de Noronha, jovem nobre português, filho do conde de Linhares, a quem o poeta mais dedicou poemas. Camões nutria grande amizade por ele, e admite-se que pode ter sido seu preceptor. Sua morte em 1553 na batalha em Ceuta muito abalou o poeta, como revela na carta escrita na Índia: "em sinal de quanto dela me pesou. Ũa écloga fiz sobre a mesma matéria" (apud *Dic*, p. 136).

[4] Napeias, ninfas de bosques e vales.

[5] Apolo, deus do sol, da música e da poesia, filho de Júpiter e Latona, conhecido também por seus casos de amor homoerótico. Marte, deus da guerra, filho de Júpiter e Juno. O poeta ressalta a nobreza, perfeição e, provavelmente, habilidade lírica e bélica de dom António ao afirmar sua aprovação pelos deuses.

[6] Pégaso, cavalo alado que fez surgir a fonte de Hipocrene, cujas águas, se bebidas, seriam fonte de inspiração poética (*Met, V*). No verso, o poeta atribui sua inspiração a dom António, que assume a tradicional posição da musa na invocação dos primeiros versos. Não só inspiração, mas, para o poeta, a mera menção ao nome de seu homenageado elevaria o poema. O acento foi suprimido por motivos métricos.

[7] Parnaso, monte na Grécia, considerado morada das nove musas, entidades irmãs e imortais capazes de inspirar a criação artística e sabedoria.

De louvar vossa estirpe, e escurece
O que em vosso louvor meu canto aspira:

Ou por me haver inveja me falece,
Ou por não ver soar na flauta rude[8]
O que a sonora cítara merece.

Pois sei-vos, senhor, dizer que a língua muda,
Enquanto Progne[9] triste o sentimento,
Da corrompida irmã co pranto ajuda;

E enquanto Galateia[10] ao manso vento
Solta os cabelos louros da cabeça,
E Títiro nas sombras faz assento;

E enquanto flor aos campos não faleça,
(Se não recebeis isto por afronta)
Fará que o Douro e o Ganges[11] vos conheça.

E já que a língua nisto fica pronta,
Consenti que a minha Écloga se conte
Enquanto Apolo as vossas cousas conta.

No cume do Parnaso, duro monte,
De silvestre arvoredo rodeado,
Nasce ũa cristalina e clara fonte,

Donde um manso Ribeiro derivado,
Por cima d'alvas pedras, mansamente
Vai correndo suave e sossegado.

O murmurar das ondas excelente,
Os pássaros excita, que, cantando,
Fazem o monte verde mais contente.

Tão claras vão as águas caminhando
Que, no fundo, as pedrinhas delicadas
Se pode ũa e ũa estar contando.

Não se verão ao redor pisadas[12]

---

[8] Apesar de destoar do esquema de rima do terceto encadeado, consta "rude" nas "Rhythmas", versão original de 1595 (*RH*), usada como base para esta edição. Na segunda edição, "Rimas" de 1598 (*RI*) ocorre "ruda".

[9] Progne (grafado com letra minúscula em *RH*), ou Procne, e sua irmã Filomela, filhas do rei de Atenas. O marido de Progne, o rei Tereu, violentou Filomela e arrancou sua língua, para que não o pudesse denunciar à irmã. Quando descobre o que ocorreu, Progne decide com sua irmã assassinar o filho do casal, Ítis, e servi-lo como banquete a Tereu. Ao ouvir a verdade sobre o banquete, Tereu persegue as duas com intenção de matá-las, mas os deuses os transformam em aves: Progne em andorinha, Filomela em rouxinol, Tereu em poupa, e Ítis em faisão (*Met, VI*).

[10] Galateia, pastora pela qual o pastor Títiro é apaixonado (*Buc, I*).

[11] Douro, rio que atravessa Portugal, desaguando junto à cidade do Porto, e Ganges, principal rio da Índia, de grande importância religiosa e cultural. Enquanto a história de Galateia e Títiro perdurar, enquanto houver flores nos campos, a lírica exaltará o nome de dom António pelo mundo.

[12] Pegadas.

De fera ou de pastor que ali chegasse,
Porque do espesso monte são vedadas.

Erva se não verá que ali criasse
O monte ameno, triste, ou venenosa,
Senão que lá no centro as igualasse:

O roxo lírio a par da branca rosa,
A cecém[13] branca, e a flor que dos amantes
A cor tem magoada[14], e saudosa.

Ali se veem os mirtos[15] circunstantes,
Que a cristalina Vénus[16] encobriram
Da companhia dos Faunos petulantes.

Hortelã, manjerona, ali respiram,
Onde nem frio inverno, ou quente estio,
As murcharam jamais, ou secas viram.

Destarte vai seguindo o curso o rio,
O monte inabitado, e o deserto,
Sempre, com verdes árvores, sombrio.

Aqui ũa linda Ninfa[17] por acerto
Perdida da fragueira[18] companhia,
A quem este alto monte era encoberto,

Cansada já da caça vindo um dia,
Quis descansar à sombra da floresta,
E tirar nas mãos alvas da água fria.

E vendo a novidade manifesta
Do sítio, e como as árvores co vento
As calmas defendiam da alta sesta,

Das aves o lascivo movimento,
Que, em seus módulos versos ocupadas,
As asas dão ao doce pensamento.

Tendo notado tudo, já passadas
As horas da grã sesta, se tornou
A buscar as irmãs, no centro, amadas.

---

[13] Flor também conhecida como "açucena".

[14] Refere à cor roxa (*FS*), "a viola cor dos amadores" (*Lus, IX, 61*). Dessa cor, há também duas ocorrências de flores famosas na tradição homoerótica: aquelas presenteadas a Aléxis por seu amado Córidon (*Buc. II*), e o jacinto, flor originada do sangue do homónimo amado de Apolo (*Met, X*) (cf. nota 83).

[15] Flor branca também conhecida como "murta", por vezes associada à deusa Vénus (*Mic*).

[16] Vénus, deusa romana do amor e da beleza, conhecida no panteão grego como Afrodite.

[17] Ninfas, espíritos femininos da natureza. Nome genérico que agrupa diferentes tipos, como as napeias e as nereidas.

[18] Acostumada a exercícios nos campos e montes; insensível, que não se leva por emoções; ou também impetuosa e ardente.

Depois que largamente lhes contou
Do não visto lugar que perto estava,
Que tanto por extremo a namorou,

Que ao outro dia fossem, lhes rogava,
A lavar-se naquela fonte amena,
Que tão formosas águas destilava.

Já tinha dado um giro a luz serena
Do grão pastor de Admeto[19], e já nascia
Aos ditosos amantes nova pena,

Quando as fermosas Ninfas à porfia
Para o lugar do monte caminhavam,
Rompendo a manhã roxa, alegre e fria:

De ũa os cabelos louros se espalhavam,
Pelo fermoso colo, sem concerto,
Com dous mil nós suaves se enlaçavam;

Outra levando o colo descoberto,
Por mais despejo[20], em tranças os atara,
Havendo por pesado o desconcerto;

Dinamene, e Efire[21], a quem topara
Nuas Febo[22] num rio, e encobriram
Seus delicados corpos n'água clara;

Cirene[23] e Nise[24], que das mãos fugiram
Do Tegeu Pã[25], Amanta e Elisa[26],
Destras nos arcos, mais que quantas tiram[27];

---

[19] O "pastor de Admeto" é Apolo, deus solar. Como punição por matar a criatura Delfina (ou os Ciclopes em outra versão), Apolo foi sentenciado por Zeus (versão grega do deus Júpiter) a trabalhar como pastor na Tessália, sob o comando do rei Admeto, neto de Minos. Em uma das versões do mito, Admeto se torna eromenos (um jovem numa relação pederástica, intelectual e sexual com um preceptor mais velho) do deus Apolo (*Hin*).

[20] Despudor, desembaraço.

[21] Dinamene, ninfa nereida, marítima, filha de Neres e Doris (*Teo*), e Efire, ninfa filha de Tétis (*Geo, IV*). Em *RH* consta "Phire", configurando verso hipométrico, emendado em *RI*.

[22] Febo, versão romana correspondente a Apolo.

[23] Cirene, ninfa da Tessália, por quem Apolo apaixonou-se, e com quem teve seu filho Aristeu (*Geo, IV*). Porém, foi Siringe, ou Sírinx, a ninfa devota a castidade perseguida por Pã. Ela pediu às divindades que a livrassem de seu sofrimento, sendo transformada em caniço, com o qual Pã criou sua famosa flauta, instrumento dos pastores (*Met, I*). Essa "flauta rude" é um elemento caracterizador do gênero bucólico, corroborando, a partir do seu mito origem, a centralidade da perseguição amorosa no discurso pastoril. Dessa forma, a écloga dos faunos reelabora o sofrimento amoroso e a perseguição frustrada que se convertem convertidos no canto e musicalidade pastoril.

[24] Nise, ninfa filha de Nereu (*Teo*) que acompanha outras ninfas, entre elas Cirene (*Geo, IV*). Ou Nisa, amada de Damão, pastor que, quando ela se casa com outro, invoca a flauta e os versos Menálios, isto é, a imitação dos versos soados por Pã ao perder a ninfa Sírinx (*Buc VIII*). A crítica a identifica também como anagrama de "Inês" (*Mic*).

[25] Pã, deus meio homem, meio cabra, dos pastores e rebanhos. Tegeu, referente a Tegea, antiga cidade grega na Arcádia onde Pã era celebrado.

[26] Amanta, "nome fingido de uma Ninfa do Tejo" (*Mic*). Elisa, nome próprio de Dido, rainha de Cartago, mas aqui refere-se a uma ninfa desconhecida (*Mic*). Verso hipométrico, emendado em *RI* para "Amanta & mais Elysa".

[27] Destras, ou seja, hábeis, nos arcos, atiram muitas flechas.

A linda Daliana, com Belisa[28],
Ambas vindas do Tejo[29], que, como elas,
Nenhuma tão formosa as ervas pisa.

Todas estas[30] Angélicas donzelas
Pelo viçoso monte alegres iam,
Quais no céu largo as nítidas estrelas.

Mas dous silvestres Deuses, que traziam
O pensamento em duas ocupado,
A quem de longe mais que a si queriam,

Não lhe ficava monte, vale ou prado,
Nem árvore, por onde quer que andavam,
Que não soubesse deles seu cuidado.

Quantas vezes os rios que passavam
Detiveram seu curso, ouvindo os danos,
Que até os duros montes magoavam.

Quantas vezes amor de tantos anos
Abrandara qualquer vontade isenta,
Se, em Ninfas, corações houvesse humanos.

Mas quem[31] de seu cuidado se contenta,
Ofereça de longe a paciência,
Que amor de alegres mágoas se sustenta,

Que o moço Idálio[32] quis nesta ciência
Que se compadecessem dous contrários,
Diga-o quem tiver dele experiência.

Indo os Deuses enfim por montes vários,
Exercitando os olhos saudosos,
Ao cristalino rio tributários,

Toparam dos pés alvos e mimosos
As pisadas na terra conhecidas,
As quais foram seguindo, pressurosos.

Mas encontrando as Ninfas, que, despidas,
Na clara fonte estavam, não cuidando

---

[28] Daliana, "nome suposto, ou fingido" de uma tágide, ou seja, ninfa do Tejo (*Mic*). Belisa, também tida como tágide, é identificada como anagrama de "Isabel" de Bourbon, rainha de Castela (*Mic*).

[29] Tejo, maior rio da Península Ibérica, que cruza Portugal e, na região de Lisboa, deságua no oceano Atlântico. A opacidade mitológica dessas ninfas anteriores, somada à sua associação ao Tejo, sugere a aproximação com damas da corte da época do poeta (*FS* oferece algumas conjecturas), como é comum no género da écloga, em que o plano real e fictício entrelaçam-se.

[30] Gralha em *RH*: "Astas". Emendada em *RI*.

[31] Gralha em *RH*: "Qnem". Emendada em *RI*.

[32] O "moço Idálio" é o Cupido, deus do amor e desejo, filho de Vénus, adorada no Monte Idálio, no Chipre.

Que d'alguém fossem vistas, ou sentidas,

Deixaram-se estar quedos[33], contemplando
As feições nunca vistas, de maneira
Que vissem sem ser vistos, espreitando.

Porém a espessa mata, mensageira
Da futura cilada, co rugido
Dos raminhos d'ũa áspera aveleira,

Mostrando a um dos Deuses escondido,
Todas tamanha grita alevantaram,
Como se fosse o monte destruído.

E logo assi, despidas, se lançaram
Pela espessura[34] tão ligeiramente,
Que mais então que os ventos avoaram.

Qual o bando das pombas, quando sente
A formosa Águia, cuja vista pura
Não obedece ao sol resplandecente,

Empresta-lhe o temor da morte dura
Nas asas nova força e, não parando,
Cortam o ar, e rompem a espessura.

Destarte vão as Ninfas que, deixando
De seu despojo[35] os ramos carregados,
Nuas por entre as silvas vão voando.

Mas os amantes já desesperados
Que, para as alcançar, enfim se viam
Nada dos pés caprinos ajudados.

Com amorosos brados as seguiam:
Um só, que o outro ainda não tomava
Fôlego algum da pressa que traziam.
Mas depois, descansado, se queixava:

Primeiro Sátiro

"Ah, Ninfas fugitivas,
Que só por não usar humanidade,
Os perigos dos matos não temeis.
Para que sois esquivas?
Que inda de nós não peço piedade,
Mas dessas alvas carnes que ofendeis.
Ah, Ninfas, não vereis

---

[33] Imóveis, quietos.

[34] Floresta, bosque denso.

[35] O que se tira do corpo ou cai, vestimenta.

Que Eurídice[36], fugindo dessa sorte,
Fugiu do amante, e não da fera morte?
Também assi Alcitoe[37] foi mordida
Da víbora escondida.
Olhai que toda a Ninfa na erva verde
Que a condição não perde, perde a vida.

Que tigre, ou que leão,
Que peçonhenta fera, venenosa,
Ou que inimigo enfim vos vai seguindo,
D'um brando coração,
Que, preso dessa vista rigorosa,
De si para vós foge, andais fugindo?
Olhai que em gesto lindo
Não se consente peito tão disforme,
Se não quereis que tudo se conforme.
Posto que belas n'água vos vejais,
À fonte não creiais,
Que vos traz enganada sua vingança,
Desta nossa esperança que enganais.

Mas ah, que não consinto
Que nem palavra minha vos ofenda,
Posto que me desculpa a mágoa pura.
Ninfas, digo que minto,
Que não pode haver nunca quem pretenda
De desfazer em vossa formosura.
Se amor de tanta dura
Por tanto mal tão pouco bem merece,
Não estranheis minh'alma, que endoudece,
Que se fala doudices de improviso,
Sem tento nem aviso,
Queira Deus que dureza tão crescida
Que me não tire a vida, além do siso.

Cousas grandes e estranhas
Tem pelo mundo feito e faz natura,
Qu'a quem vos não viu (Ninfas) muito espantam.
Nas Líbicas[38] montanhas
Os Crocodilos feros, de pintura
Tão singular, que só co'a vista encantam,
A sua voz levantam

---

[36] Eurídice, ninfa esposa de Orfeu, que morre ao ser picada por uma cobra enquanto era perseguida por Aristeu, filho de Apolo e Cirene (*Met, X*).

[37] Alcitoe, uma das três filhas do rei Mínias, bisavô de Jasão. Elas se recusam a participar do culto a Dioniso, deus das festas e do vinho, para continuar cozendo, e como punição são transformadas em morcegos (*Met, IV*). Em outras versões, as irmãs são perseguidas por Dioniso, transformado em touro, leão e leopardo (*Lib, 10*) e há a presença de serpentes quando seus teares são transformados em vinhas (*VH, 3.42*), mas Alcitoe nunca é picada. Em *RI,* é substituída por Hespérie, ninfa que, fugindo de Ésaco, filho de Príamo, é mordida fatalmente por uma cobra (*Met, XI*).

[38] Relativo à Líbia, país no norte da África. Frequentemente era entendida como sinónimo de África (*Mic*).

Tão própria e natural à voz humana[39],
Que, a quem a ouve, facilmente engana.
E vós (ó gentes feras) cujo aspeito[40]
O mundo tem sujeito,
Tendes de natureza juntamente
A vista, e voz de gente, e fero o peito.

Das amorosas leis
Com que liga natura os corações
Andais fugindo (Ninfas) na espessura.
Como não vos correis
Que haja em vós tão duras condições,
Que possam mais que a próvida natura?
Se vossa formosura
É sobrenatural, não é forçado
Que assi tenha também o peito irado,
Mas antes ao amor, em cuja mão
Os corações estão,
Por vossa gentileza tão formosa,
Lhe[41] deveis amorosa condição.

Amor é um brando afeito,
Que Deus no mundo pôs e a natureza,
Para aumentar as cousas que criou.
De amor está sujeito
Tudo quanto possui a redondeza.
Nada sem este afeito se gerou.
Por ele conservou
A causa principal o mundo amado,
Donde o pai famulento[42] foi deitado.
As cousas ele as ata e as conforma,
Com o mundo reforma
A matéria. Quem há que não o veja?
Quanto meu mal deseja sempre forma?

Entre as ervas dos prados
Não há machos e fêmeas conhecidas
E junto ũa da outra permanece?
Não estão carregados
Os ulmeiros das vides retorcidas,
Onde o cacho enforcado amadurece?
Não vedes que padece
Tanta tristeza a rola pela morte

---

[39] Trecho incongruente, visto que crocodilos não habitam as líbicas montanhas nem imitam a voz humana. Emendado em *RI* para "as Scitales são feras, de pintura / tão singular, que sò co a vista encantão, / as Hienas leuantão â voz humana, / qu'a quem as ouue facilmente engana". Scitales eram cobras, ou monstros répteis coloridos que usavam de sua beleza atrair suas presas, e acreditava-se que as hienas imitavam a voz humana, como registrado por Plínio, na "História Natural" (*Dic*, p. 1475).

[40] Aspecto, aparência.

[41] *"Lhes"* em *RH* e *RI*. Emendado para concordar com "amor".

[42] O "pai famulento", faminto, é Saturno, pai dos deuses olímpicos, que os comia assim que nasciam. Foi arremessado do céu por seu filho Júpiter, caindo na Terra (*Geo, II*).

De sua amada e única consorte?
Pois lá no Olimpo[43] a quantos cativou
Cupido, e maltratou?
Melhor qu'eu o dirá a sutil donzela,
Que lá na sua tela o debuxou[44].

Ah, caso grande e grave!
Ah, peitos de diamante fabricados!
E das leis absolutas naturais,
Aquele amor suave,
Aquele poder alto, que forçados,
Os Deuses obedecem, desprezais?
Pois quero que saibais
Que contra o fero amor nunca houve escudo,
O seu costume é vingança em tudo.
Eu vos verei deitar, em um momento,
Suspiros mil ao vento,
Lágrimas, tristes tantos, nova dor,
Por quem tenha outro amor no pensamento."

Mais quisera dizer
O desditoso amante, que ajudado
Se via então da mágoa e da tristeza,
Mas foi-lho defender
O outro companheiro, como irado
Com tão disforme e áspera dureza,
Aquilo que a rudeza
E a ciência agreste lhe ensinara,
Imaginando, como que acordara
D'um sonho arrancando d'alma um grito.
O mais que ali foi dito,
Vós, montes, o direis, e vós, penedos[45],
Que em vossos arvoredos anda escrito.

Sátiro segundo

"Nem vós nascidas sois de gente humana,
Nem foi humano o leite que mamastes,
Mas d'alguma disforme fera Hircana[46].
Lá no Caucaso[47] monte vos criastes,
Daqui tomastes a aspereza insana,
Daqui o frio peito congelastes.

---

[43] Olimpo, montanha mais alta da península grega, onde se acreditava ser a morada dos deuses.

[44] Desenhou.

[45] Rochedo.

[46] Relativo à Hircânia, região da Ásia próxima ao mar Cáspio, famosa na literatura por seus tigres e feras (*Mic*).

[47] Cáucaso, extensa cordilheira que se estende do Mar Negro ao Mar Cáspio, frequentemente considerada o limite entre a Europa e a Ásia. Dizia-se que os que nasciam ali eram cruéis e duros, devido a seu ambiente rochoso e inóspito, no imaginário da época cheio de cavernas, ervas venenosas e feras (*Mic*).

Sois Esfinges[48] nos gestos naturais,
Que o rosto só de humanas amostrais.

Se vós fostes criadas na espessura,
Onde não houve cousa que se achasse,
Animal, erva verde, ou pedra dura,
Que em seu tempo passado não amasse,
Nem a quem a afeição suave e pura
Nessa presente forma não mudasse,
Por que não deixareis também memória
De vós, em namorada e longa história?

Olhai como na Arcádia[49], soterrando
O namorado Alfeu[50], sua água clara
Lá na ardente Sicília[51] vai buscando,
Por debaixo do mar, a Ninfa cara.
Assi mesmo vereis passar nadando
Ácis, que Galateia[52] tanto amara,
Por onde do Ciclope[53] a grande mágoa
Converteu do mancebo o sangue em água.

Virai os olhos (Ninfas) à Aricina[54]
Espessura, vereis ali tornar-se
Egéria[55] em fonte clara e cristalina,
Pela morte de Numa destilar-se.
Olhai que a triste Bíblis[56] vos ensina,
Com perder-se de todo e transformar-se
Em lágrimas, que enfim puderam tanto
Que acrescentaram sempre o verde manto.

---

48 Esfinge, figura mitológica, com rosto de mulher, asas de ave, e corpo de leão, que matava aqueles que não acertassem a resposta de suas charadas.

49 Arcádia, região central do Peloponeso. Na mitologia, morada do deus Pã, e lugar dedicado às atividades pastoris e às artes. Próprio ao canto e à vida cotidiana, é um lugar imaginário, recorrente, no gênero bucólico, frequentemente idealizado.

50 Alfeu, maior rio do Peloponeso, que nasce em Elis, cidade da Arcádia (*Mic*). Também é um deus, filho do deus Oceano. O deus-rio apaixonou-se pela ninfa Aretusa, uma das adoradoras de Ártemis dedicadas à castidade, e a perseguiu até a Sicília. Para que a ninfa pudesse escapar dele, a deusa a transformou em uma fonte. Alfeu, no entanto, não aceitou a separação e fluiu por baixo do mar para encontrar as águas da fonte de Aretusa, conectando-os para sempre (*Met, V*).

51 Sicília, maior ilha do Mediterrâneo, hoje pertencente à Itália.

52 Versão alternativa do mito de Galateia, no qual, em vez de pastora (cf. nota 10), ela é uma ninfa marítima. Ácis, pastor da Sicília, filho de Fauno e casado com a ninfa Galatea. Polifemo, o gigante de um olho só, também se apaixonou por ela, e ao ver os dois juntos, esmagou o pastor. A ninfa, por piedade, converteu o sangue do amado em águas transparentes, para que sempre a pudessem rodear (*Met, XIII*).

53 Provável gralha em *RH* e *RI*: "Cicople". Refere-se ao gigante Polifemo.

54 Em *RH*, "Ericina", referente ao Monte Érice, na Sicília, local de adoração a Vénus. No entanto, foi no vale de Arícia, no Lácio, que ocorreu episódio de Numa e Egéria, mencionado nos versos seguintes (*Mic*).

55 Egéria, uma das camenas, ninfas romanas das fontes, que era conselheira de Numa Pompílio, rei de Roma, sucessor de Rómulo. Eles se apaixonam, e após a morte de Numa, Egéria se desfaz em lágrimas, transformando-se em uma fonte (*Met, XV*).

56 Bíblis, filha de Ciane e Mileto, que se apaixona por seu irmão gémeo, Cauno. Após receber a confissão do amor incestuoso, ele foge da pátria, e ela, consequentemente, de tanto chorar, transforma-se em uma fonte sob uma azinheira (*Met, IX*).

Se entre as claras águas houve amores,
Os penedos também foram perdidos.
Olhai os dous conformes amadores,
No monte Ida[57], em pedra convertidos:
Leteia[58], por cair em vãos errores,
De sua formosura precedidos;
Oleno, porque a culpa em si tomava,
Por não ver castigar quem tanto amava.

Tomai exemplo, e vede em Cipro[59] aquela
Por quem Ífis[60] no laço pôs a vida.
Também vereis em pedra a Ninfa bela,
Cuja voz foi por Juno[61] consumida,
E, se queixar-se quer de sua estrela,
A voz extrema só lhe é concedida.
E tu também (ó Dafne[62]) que trouxeste
Primeiro ao monte o doce verso agreste.

Tamanho amor tinha à[63] branda amiga,
Que em inimiga enfim se foi tornando.
Porque outra Ninfa estranha o sojiga[64],
Suas mágicas ervas vai buscando.
Olhai a crua dor a quanto obriga!
Que, por vingar sua ira, transformando
Se foi em pedra. Ó dura confusão,
Depois lhe pesaria, mas em vão.

Olhai (Ninfas) as árvores alçadas,
A cuja sombra andais colhendo flores,
Como em seu tempo foram namoradas,
Que inda agora o tronco sente as dores.
Vereis também, se fordes alembradas,
Como a cor das amoras é de amores.

---

57 Ida, monte próximo à Troia, hoje pertencente ao território da Turquia.

58 Leteia, mulher de Oleno, muito orgulhosa de sua beleza. Oleno recusa-se a deixá-la ser punida por isso, e tenta assumir a culpa, e, assim, ambos são transformados em pedras do monte Ida (*Met, X*).

59 Cipro, referente hoje ao país Chipre, ilha do Mediterrâneo habitada pelos gregos na Antiguidade.

60 Ífis, pastor que se apaixona pela nobre Anaxarete, que era impassível às investidas dele. Ele, rejeitado, se enforca. Por não se comiserar nem mesmo no funeral dele, ela é transformada em estátua de pedra em um templo no Chipre (*Met, XIV*).

61 Juno, versão romana de Hera, deusa do matrimónio. Após descobrir que a ninfa Eco ajudava a acobertar casos de infidelidades do seu marido, o deus Júpiter, Juno retirou da ninfa a capacidade de expressar, condenando-a repetir apenas as últimas palavras que ouvisse. Após sua morte, seus ossos transformaram-se em pedras, mas sua voz, o eco, perpetua-se (*Met, III*).

62 Emendado em *RI*, pois foi Dáfnis, o pastor siciliano (e não a ninfa Dafne), que teria originado a poesia bucólica, o "doce verso agreste". Devido à sua infidelidade para com uma ninfa apaixonada por ele, ou pelo ciúmes que gerou nela ao aproximar-se de outra ninfa, foi transformado em rocha (*Met IV*). Além disso, Dáfnis, figura masculina arquetípica do bucolismo, em algumas versões do mito é interpretado como eromenos de Hermes (*VH, 10.18*) ou de Pã (PRESCOTT, 1899).

63 Emendado em *RI* com a remoção da crase: a ninfa apaixonada por Dáfnis causou a ruína do pastor por não ter sido correspondida.

64 Subjuga, cativa.

Em sangue dos amantes na verdura
Testemunha é de Tisbe[65] a sepultura.

E lá pela odorífera Sabeia[66],
Não vedes que, de lágrimas daquela
Que com seu pai se ajunta e se recreia[67],
Arábia[68] se enriquece e vive dela?
Vede mais a verde árvore Peneia[69],
Que foi já noutro tempo Ninfa bela,
E Ciparisso[70], angélico mancebo,
Ambos verdes com lágrimas de Febo.

Está o moço de Frígia[71] delicado
No mais alto arvoredo convertido,
Que tantas vezes fere o vento irado,
Galardão[72] de seus erros merecido,
Que, da alta Berecíntia[73] sendo amado,
Por ũa Ninfa baixa foi perdido.
E a Deusa a quem perdeu do pensamento,
Quis que também perdesse o entendimento.

O súbito furor lhe afigurava
Que o monte, as casas, e árvores caiam,
Já dos pudicos membros se privava,
Que a Deusa e a fúria grande o constrangiam.
Já no indino[74] monte se lançava,
De sua morte as feras se doíam,

---

[65] Tisbe e seu vizinho Píramo fugiram para viver seu amor proibido e combinaram de se encontrar sob uma amoreira branca. Ao chegar lá, ele pensou que a amada Tisbe havia sido devorada por uma leoa e se matou com a própria espada. Ao vê-lo morrer, ela se apunhala também, e a partir de então as amoras tornaram-se vermelhas devido ao sangue ali derramado (*Met, IV*).

[66] Sabeia, referente a Sabá, antigo reino da Arábia, abundante em "espécies odoríferas" (*Mic*).

[67] Mirra, filha do rei Cíniras, armou para concretizar a relação incestuosa com o pai, sem que ele a reconhecesse. Ao descobrir sua identidade, ele a persegue até Sabá, com intuito de matá-la. Ela pede aos deuses que, por não ser digna, a excluam tanto do reino dos vivos quanto dos mortos. Assim, eles a transformam na árvore de mirra, e suas lágrimas, no valioso óleo dessa planta (*Met, X*).

[68] Arábia, maior península do mundo, localizada no sudoeste da Ásia.

[69] Peneia, patronímico de Dafne, ninfa filha do deus-rio Peneu. Para escapar da perseguição de Apolo, que por ela se apaixonou, pediu ao pai que a transformasse em um loureiro (*Met, I*).

[70] Ciparisso, filho de Teléfo, e jovem amado por Apolo, que acidentalmente acerta seu cervo de estimação com uma flecha, matando-o. Agonizando pelo animal querido, Ciparisso decide morrer e pede aos deuses que o deixem chorar eternamente, sendo então transformado em um cipreste. Apolo, com grande tristeza, chora e promete continuar chorando a morte do jovem amado (*Met, X*).

[71] Frígia, região da Ásia Menor, hoje localizada na Turquia.

[72] Pagamento, prêmio.

[73] Berecíntia, ou Cibele, mãe dos deuses e mulher de Saturno, equivalente à deusa grega Reia.

[74] Indigno. Possível erro, em vista da similaridade à grafia de "Díndimo", monte para onde Átis fugiu no episódio narrado nesses versos (*Fas, IV*).

Destarte perdeu Átis[75] na espessura,
Depois de tantas perdas, a figura.

Lembre-vos quando as gentes celebravam
Em Grécia as grandes festas de Lieu[76],
Onde as formosas Ninfas se juntavam
E os sacros moradores do Liceu[77].
Todos em doce sono se ocupavam
Pelo monte depois que anoiteceu.
Mas o Deus do Helesponto[78] não dormia,
Que um novo amor o sono lhe impedia.

Mas ela, enfim, os braços, estendendo,
Em ramos se lhe foram transformando.
Em raízes os pés se vão torcendo,
E o nome Loto[79] só lhe vai ficando.
Vede, Napeias, este caso horrendo,
Que vos está de longe ameaçando,
Que assi também aquela[80] a quem seguia
O sacro Pã, a forma só perdia.

E que direis de Fílis[81] que, perdida
Da saudosa dor em que vivia,
Com desesperação enfim trazida
Do comprido esperar de dia em dia,
Por desatar do corpo a triste vida,
Atava ao colo a cinta que trazia,
Mas o tronco sem folha, pelo monte
Ródope[82], abraça o lento Demofonte.

Nas boninas também vereis Jacinto[83],
Por quem Febo de si se queixa em vão.

---

[75] Átis, jovem da Frígia e amado da deusa Cibele. Ele prometeu a ela eterna fidelidade, mas se apaixonou pela ninfa-árvore Sagaritis, que é então destruída pela deusa como vingança. O jovem enlouquece, e, acreditando que o teto do templo caía, corre para o monte Díndimo, onde corta os membros genitais (*Fas, IV*), sendo transformado em um pinheiro (*Met, X*).

[76] Lieu ("Lenaeus"), derivado do termo grego para a prensa de vinho (GILDENHARD, 2012), epíteto do deus Baco, divindade do vinho, ou Dionísio em sua versão grega.

[77] Liceu, monte na Arcádia, santuário de Pã (*Geo, I*).

[78] Helesponto, estreito na Turquia, atualmente conhecido como Dardanelos. Nessa região criou-se e adorou-se o deus Príapo, divindade erótica filha de Baco e Vénus.

[79] Loto, ou Lótis, ninfa filha de Netuno, que Príapo pretendia atacar sexualmente enquanto adormecida. Os sons de um asno a acordaram, e ela se pôs a fugir (*Fas, I*), porém, para escapar da perseguição do deus, foi transformada na árvore de Lótus (*Met, IX*).

[80] Aquela "a quem seguia o sacro Pã" é a ninfa Siringe, ou Sírinx, transformada em caniço (cf. nota 23).

[81] Fílis, rainha da Trácia, que se casa com Demofonte, filho de Teseu. Ele parte para Atenas após o casamento, mas promete voltar. Porém, após esperá-lo em vão, ela enforca-se no tronco de uma árvore. Quando Demofonte retorna, tarde demais, só lhe resta abraçar a amendoeira em que ela foi transformada (*Met, XI*).

[82] Ródope, cordilheiras da Trácia, região que atualmente se estende da Bulgária à Grécia, originadas da metamorfose da ninfa Ródope, filha de Estrímon (*Met, VI*).

[83] Jacinto, jovem amado pelo deus Febo e seu favorito. Foi acidentalmente atingido por um disco lançado pelo deus, que não foi capaz de impedir sua morte. Lamentando não poder padecer junto a ele, o deus transforma o sangue derramado em flor, eternizando seu amado em uma flor, o jacinto (*Met, X*).

Vereis o monte Idálio em sangue tinto,
Do neto de seu pai, da mãe irmão.
Chora Vénus a dor do moço extinto[84],
Maldiz o céu e a terra com razão:
A terra porque logo não se abriu,
O céu porque tal morte permitiu.

E tu, constante Clície[85], a quem falece
A fé de teus amores enganosos,
No louro amante, que de ti se esquece,
Se esquecem os teus olhos saudosos.
Nenhum alegre estado permanece,
Que são do mundo os gostos mentirosos.
E tu, ó clara luz, por quem suspiras,
Ainda agora em erva a folha viras.

Trago-vos estas cousas à lembrança,
Por que se estranhe mais vossa crueza,
Com ver que a criação e longa usança[86]
Vos não perverte e muda a natureza.
Dou estas lágrimas minhas em fiança[87]
Que em tudo quanto está na redondeza
Cousa há de amor isenta, se atentais,[88]
Enquanto a vós não virdes, não vejais.

Já vos disse que de amor sempre tiveram
As cousas insensíveis pena e glória.
Vede as sensíveis como se perderam,
E dir-vos-ei das aves larga história,
Que as penas que em sua alma se sofreram,
Nas asas lhe ficaram por memória.
E aquele alívio[89], e leve movimento,
Lhe ficou só por dor do pensamento.

O doce rouxinol, e a andorinha,
De donde elas se foram transformando,
Senão do puro amor que o Trácio tinha,
Que em Poupa inda armado a anda chamando?[90]

---

84 O "moço extinto" é Adónis, fruto da relação incestuosa de Mirra e o pai, Cíniras (cf. nota 67). Vénus apaixonou-se pelo belo jovem, que foi ferido por um javali e morreu. A deusa transformou seu sangue na flor anémona, para que todos os anos florescesse e exprimisse o seu lamento (*Met, X*).

85 Clície, ninfa oceânide, que era amada pelo deus Sol, ou Hélio, na versão grega (por vezes entendido como Apolo). No entanto, ele apaixona-se pela ninfa Leucótoe, e Clície, enciumada, leva-a a morte. Irado, o deus abandona Clície, que enlouquece e, sem nunca deixar de olhar o sol, quase morre de inanição. Ela enraíza-se e transforma-se em flor, nunca mais deixando de seguir o movimento do sol (*Met, IV*).

86 Costume, tradição.

87 Verso hipermétrico em *RH*. Emendado em *RI*: "Dou as lágrimas minhas em fiança".

88 Verso hipermétrico em *RH*. Emendado em *RI* com a remoção de "há", o que contribui também para maior coerência semântica da estrofe.

89 Emendado em *RI* para "altivo".

90 Rouxinol refere-se à Filomela, andorinha, à Progne, e "o Trácio", a Tereu, rei da Trácia, transformado na ave poupa (cf. nota 9). "Armado" é emendado em *RI* para "ainda a amada anda chamando".

Chama sem culpa a mísera avezinha,
Que, nas áreas de Assis[91] habitando,
Do rio toma o nome, e assi se vai,
Chamando à mãe cruel, e Mouro[92] o pai.

Vede a que enjeitou[93] Palas[94] por falar,
Que dos amores é maior defeito,
E aquela que sucede em seu lugar,
Ambas aves do mar[95] usado efeito:
Uma, porque fugia ao Deus do mar,
Outra, porque temera[96] o pátrio leito.
E Cila[97], que a seu pai pôs em perigo,
Só por ser muito amiga do inimigo.

A ele lhe ficaram ainda as cores
Da purpúrea Real que ter soía[98].
Ésaco[99], que seguindo seus amores,
O trouxe a ver tão cedo o extremo dia.
Ou vede os dous tão firmes amadores,
Que amor aves tornou na praia fria.
Do Rei dos ventos era genro o triste[100],
Mas contra o fado enfim nada resiste.

Estava a triste Alcíone[101] esperando
Com longos olhos o marido ausente,
Mas os irados ventos assoprando,

---

[91] Assis, cidade no centro da Itália. Emendado para Fásis em *RI*, já que "a mísera avezinha" é Ítis, filho de Tereu morto por Progne em sua vingança e depois transformado pelos deuses em faisão (SÉRVIO, 1881), dando nome ao rio Fásis, rio no Cáucaso conhecido atualmente como Rioni.

[92] Emendado para "Injusto" em *RI*.

[93] Rejeitou, desprezou.

[94] Palas, epíteto de Atena, deusa da sabedoria. Ela transformou a jovem Corónis em um corvo para salvá-la de ser violada por Possêidon. No entanto, por falar demais, Corónis, "a que enjeitou Palas", perde seu lugar de favoritismo junto à deusa para Nictímene, "aquela que sucede em seu lugar", mesmo essa tendo sido transformada em coruja como punição por ter se deitado com o próprio pai (*Met, II*).

[95] Emendado para "aves d'Amor" em *RI*, visto que o corvo e a coruja não são aves marítimas.

[96] Emendado em *RI* para "tentara". É possível que "temera", em *RH*, seja uma tradução indevida do termo latino "temerasse" usado por Ovídio nesse episódio, cujo significado é profanar, desonrar (SARAIVA, 1981).

[97] Cila, filha do rei de Mégara, Niso, apaixona-se pelo inimigo de seu reino, Minos, que sitiava a cidade. Para dar a vitória à Minos, ela corta a mecha púrpura do cabelo do pai, que, pela profecia, o manteria salvo enquanto estivesse em sua cabeça. Minos, horrorizado com tamanha traição de Cila, rejeita-a. O pai, transformado em ave de penas púrpuras, ataca-a, e ela, caindo ao mar em direção à morte, é também transformada em ave (*Met, VIII*).

[98] Que costumava ter.

[99] Ésaco, filho de Príamo (cf. nota 36). Após a morte da amada Hespérie, picada por uma cobra ao fugir dele, Ésaco tentar tirar a própria vida, saltando de um rochedo para o mar. Tétis apieda-se dele e transforma-o no pássaro mergulhão, que, privado da morte, busca-a sem fim (*Met, XI*).

[100] O "Rei dos ventos" é Éolo, filho de Hípotes. Ele reina as ilhas Eólicas ao norte da Itália e é o senhor dos ventos, mantendo-os presos em um cárcere (*Met, XIV*). Seu genro triste é Ceice (ou Céix), rei de Tráquis, casado com Alcíone, transformado em ave após naufragar (cf. nota 101) (*Met, XI*).

[101] Alcíone, filha de Éolo e esposa de Ceice. Morfeu, filho do Sono, aparece em sonho para Alcíone na forma de seu marido, alegando ter morrido em um naufrágio. Inconsolável, ela dirige-se até o local onde o barco partiu, e o corpo sem vida de Ceice é devolvido pelas ondas, confirmando o sonho. Compadecidos, os deuses transformam ambos em alciões, mantendo seus laços conjugais mesmo enquanto aves marinhas (*Met, XI*).

Nas águas o afogaram tristemente.
Em sonhos se lhe está representando
Que o coração presságio nunca mente.
Só do bem as suspeitas mentirão,
Que as do mal futuro certas são.

Ao pranto os olhos seus a triste ensaia,
Buscando o mar com eles, ia e vinha,
Quando o corpo sem alma achou na praia,
Sem alma o corpo achou, que n'alma tinha.
Nereidas do Egeu[102], consolai-a,
Pois este triste ofício[103] vos convinha.
Consolai-a, saí das vossas águas,
Se consolação há em grandes mágoas.

Mas, ó néscio[104] de mim, que estou falando
Das avezinhas mansas, e amorosas,
Se também teve amor poder e mando
Entre as feras monteses venenosas?
O leão e a leoa, como ou quando
Tais formas alcançaram temerosas?
Sabe-o da Deusa Dindimene[105] o templo[106],
E a que o deu a Adónis por exemplo[107].

Quem fosse a mansa vaca, di-lo-ia,
Mas o grão Nilo[108] o diga, que a adora.
Que força tem a Ursa[109] saber-se-ia
Do Pólo Boreal, donde ela mora.
O caso de Acteon[110] também diria,
Em cervo transformado, e melhor fora

---

102 Nereidas, ninfas do mar filhas do deus Nereu, que habitavam o mar Egeu, situado entre a Grécia e a Turquia.

103 Gralha em *RH:* "officio". Emendada em *RI*.

104 Ignorante, imprudente.

105 Dindimene refere-se à deusa Cibele (cf. nota 73), devido ao monte Díndimo ser seu local de adoração.

106 Gralha em *RH:* "demplo". Emendada em *RI*.

107 Vénus alertou seu amado Adónis (cf. nota 84) do perigo das feras, narrando-lhe o destino de Hipomenes e Atalanta: afetado por um desejo repentino, Hipomenes deita-se com a amada no tempo de Cibele, desrespeitando-a. Por isso foram transformados em leões, como punição de Cibele (*Met, X*).

108 Nilo, rio de grande extensão que cruza o Egito. Quem é adorada na região desse rio é Io, ninfa filha do deus-rio Ínaco. Ela foi violentada pelo deus Júpiter, por ele transformada em novilha, e presenteada à deusa Juno, sua mulher, para dissipar suas suspeitas quanto à infidelidade de Júpiter. Ela percorre o mundo fugindo de Juno até alcançar o rio Nilo, onde retoma a forma humana e passa a ser adorada (*Met, I*).

109 A "Ursa" é Calisto, uma das seguidoras virgens da deusa Diana (cf. nota 121). Júpiter assumiu a aparência de Diana para aproximar-se dela, que não recusou seus "beijos nada castos" até perceber que se tratava de um ardil do deus. Calisto foi então violentada por Júpiter, e, por ciúmes de sua esposa, a deusa Juno, transformada posteriormente em um urso. Ao quase ser morta pelo próprio filho, por não saber que a ursa era sua mãe, Júpiter apieda-se deles e transforma ambos em constelações (*Met, II*).

110 Acteon, filho de Autônoe e exímio caçador, que se depara com Diana banhando-se na floresta. Ele é transformado em cervo pela deusa irada e foge ao ver refletida sua transformação na água. Seus próprios cães de caça o perseguem, e os companheiros procuram por ele, chamando-o para ver o belo cervo que haviam caçado, sem saber que era o próprio Acteon sendo morto (*Met, III*).

Que dos olhos perdera a vista escura[111]
Que escolher nos seus galgos sepultura.[112]

Tudo isto Acteon viu na fonte clara,
Aonde a si de improviso em cervo viu,
Que assi quem destarte ali o topara,
Que se mudasse em cervo permitiu.
Mas, como o triste amante em si notara
A desusada forma, se partiu.
Os seus que o não conhecem, o vão chamando,
E, estando ali presente, o vão buscando.

Cos olhos e co gesto lhes falava,
Que a voz humana já mudada tinha.
Qualquer deles por ele então chamava,
E a multidão dos cães contra ele vinha.
Que viesse ver um cervo lhe gritava:
'Acteon, aonde estás? Acude asinha!
Que tardar tanto é este?' (lhe dizia).
'É este, é este', o eco respondia[113].

Quantas cousas em vão estou falando
(ó esquivas Napeias), sem que veja
O peito de diamante um pouco brando,
De quem meu dano tanto só deseja.
Pois, por mais que de mim andeis tirando,
E por mais longa enfim que a vida seja,
Nunca em mim se verá tamanha dor
Que amor a não converta em mais amor.

Aqui (ó Ninfas minhas) vos pintei
Todo de amores um jardim suave.
Das aves, pedras, águas vos contei,
Sem me ficar bonina[114], fera, ou ave.
Se o amor dos peitos que deixei,
Que dos contentamentos têm a chave,
Por dita em tempo algum determinasse
Que de tão longos danos vos pesasse[115],

Quanto mais devagar vos contaria
De minha larga história, e não alheia?
E com quanta mais água regaria,
De contente, que o rio a branca areia?
Entre os contentamentos me seria
Este um não cuidado, e grande ideia,
E vós, gostando deste estado ufano,

---

[111] Emendado em *RI* para "a vista pura".

[112] Após esse verso, na edição consultada, consta "Daqui se tiraram duas oitavas", provavelmente devido à censura inquisitorial sobre a cena de nudez de Diana no banho.

[113] O eco é a voz que continua a existir mesmo após a transformação da ninfa Eco em pedra (cf. nota 61).

[114] Flor ornamental também conhecida como bela-margarida.

[115] Gralha em *RH:* "pessasse". Emendada em *RI*.

Zombareis[116] então de vosso engano.

Mas com quem falo, ou que estou gritando,
Pois não há nos penedos sentimento?[117]
Ao vento estou palavras espalhando,
A quem as digo, corre mais que o vento.
A voz, e a vida, a dor me estão[118] tirando,
E não me tira o tempo o pensamento.
Direi, enfim, as duras esquivanças,
Que só na morte tenho as esperanças."

Aqui o triste Sátiro acabou,
Com saluços[119] que a alma lhe arrancavam.
E os montes insensíveis, que abalou,
Nas últimas respostas o ajudavam,
Quando Febo nas águas se encerrou,
Cos animais que o mundo alumiavam[120],
E co luzente gado apareceu
A celeste pastora[121] pelo céu.

---

116 Possível gralha em *RH*. Ocorre "Zombaríeis" em *RI*.

117 Paralelo com Córidon, personagem bucólico que solitariamente grita às montanhas sua écloga e seu sofrimento, por não ter seu amor reciprocado pelo jovem Aléxis (*Buc II*).

118 Emendado em *RI* para o singular, "está": a dor tira-lhe a voz e a vida.

119 Soluços.

120 A trajetória do sol pelo céu era realizada por Febo (ou Sol) em sua carruagem, puxada por seus quatro cavalos: Piroente, Eoo, Etão e Flégon (*Met, II*). O dia encerra-se quando a carruagem atinge o oceano, onde o deus lava os cavalos, "os animais que o mundo alumiavam", preparando-os para o próximo dia (*Dio, 12*).

121 A "celeste pastora" é a deusa Selene, ou Luna, trazendo a luz da lua em sua carruagem prateada guiada por bois (*Dio, 7*). Por vezes confunde-se com Diana, irmã de Febo, deusa da caça e da castidade.

17. CONCLUSÕES

Este projeto de Iniciação Científica não só atendeu a todos os objetivos propostos como veio a oficializar o trabalho realizado no âmbito da AHC nos últimos anos. Dessa forma, a edição anotada da écloga VII foi concluída, mas as reuniões e o trabalho coletivo para a concretização da Antologia seguirão acontecendo.

Durante a fase de levantamento bibliográfico, pôde-se observar que com o desenvolvimento da investigação sobre o homoerotismo no Renascimento, muitos estudos têm sido realizados com o objetivo de rastrear a forma como a *imitatio* renascentista leva os poetas da época a revisitar os lugares Clássicos do homoerotismo, que se verifica nos estudos sobre Shakespeare, por exemplo. No entanto, no âmbito camoniano, muito pouco foi explorado nesse sentido. Dessa forma, o projeto ganha relevância ao propor uma edição de parte da sua obra a partir de uma releitura do poeta, baseando se na *editio princeps* e na revisitação de *topoi* clássicos, propondo a prática de uma filologia atrelada a questões da história cultural quinhentista, de modo a exercer a história literária de modo crítico e inovador.

Além disso, durante o estudo das rubricas das edições modernas, verificou-se que existe a tendência de misturar lições de diferentes testemunhos dos poemas. Portanto, a edição monotestemunhal, a partir do primeiro testemunho, como a AHC se propõe, ganha relevância frente ao conceito de "campo bibliográfico" (CAMBRAIA, 2005, p. 90), visto que o campo ideal de um texto é aquele que tem edições diferentes para satisfazer as necessidades de todos os tipos de leitor potencial.

Quanto ao estudo do poema realizado para a anotação, fez-se evidente o intenso diálogo com as tradições literárias e mitológicas Clássicas, articuladas com grande inventividade e primor artístico do poeta, e foi possível elencar elementos de potencialidade homoerótica no plano da dedicatória, pensando na complexa relação entre plano fictício e real do gênero, e também do panteão de personagens notadamente homoeróticos fornecidos pela literatura Clássica apropriados criativamente por meio da prática da *imitatio* Renascentista.

Dessa forma, espera-se que o projeto, por meio da AHC, possa contribuir para os estudos do homoerotismo na poética camoniana, rendendo uma edição acadêmica anotada. Sem almejar fixar interpretações da écloga nem constatar afirmações biográficas a respeito da figura de Camões, a edição da écloga VII, assim como as demais que seguirão na AHC, aspira servir de ferramenta para que as referências homoeróticas sejam revisitadas em toda sua potencialidade discursiva. Assim como o personagem de Frederico Lourenço propõe que se faça, a AHC pretende possibilitar releituras atentas às "outras vozes" latentes na obra camoniana.

18. REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. Dicionário de Luís de Camões. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

ALIGHIERI, D. A Divina Comédia. Tradução de Vasco Graça Moura, São Paulo, Landmark, 2003.

ANASTÁCIO, V. Entre pastores e pastoras: disfarce e enigma na poesia bucólica do século XVI. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 6, p. 51-63, 1 jun. 2006.

ARIOSTO, L. Satira VI: A messer Pietro Bembo. Satire di Ludovico Ariosto, Biblioteca Universale Rizzoli, Rizzoli, Milano 1990. Disponível em: <https://mondoqueer.tripod.com/nuovo/storia/testi/italiano/1517_1525_ariosto_satire.html>.

AZEVEDO FILHO, L. A. Métrica em Camões. In: Aguiar e Silva, Vitor. Dicionário de Luís de Camões. Alfragide: Editorial Caminho, 2012a.

______. Novas Dimensões Da Lírica De Camões. Revista de Letras, v. 1, n. 3, 2017, p. 6-13.

______. Prefácio. In: CAMÕES, L. Melhores Poemas Luís de Camões. Global, 2012b.

BARRETO, J. F. Micrologia Camoniana. Lisboa: INCM/Biblioteca Nacional, 1983.

BARTMAN, E. Eros's Flame: Images of Sexy Boys in Roman Ideal Sculpture. Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes 1. 2002, P 249-71. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/4238454>.

BLUTEAU, R. Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v.

BOSWELL, J. Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

CALÍMACO. Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus. Trad. Mair, A. W., MAIR, G. R. Loeb Classical Library Volume 129. Londres: William Heinemann, 1921. Disponível em: <https://www.theoi.com/Text/CallimachusHymns1.html>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

CAMBRAIA, C. N. Introdução à crítica textual. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMÕES, L. Os Lusíadas. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

______. Rhythmas de Luís de Camões. Divididas em cinco partes. Lisboa: Manoel de LYRA, 1595. Exemplar pertencente à Biblioteca Nacional Portuguesa.

______. Rimas de Luís de Camões. Acrescentadas nesta segunda edição. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1598. Exemplar pertencente à Biblioteca Nacional Portuguesa.

______. Rimas várias de Luís de Camões. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Tomo II. Lisboa: Imprenta de Theotonio Damaso de Mello Impressor de la Casa Real, 1685. Exemplar pertencente à Biblioteca Nacional Portuguesa.

CAVALLO, B. J. Albrecht Dürer's "The Men's Bathhouse" of 1496-1497: Problems of Sexual Signification. Journal for Early Modern Cultural Studies, 16(4), 9-37. 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/jearlmodcultstud.16.4.9>.

CEIA, C. Bucolismo. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. 2009a. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecloga-ou-egloga/#respond>. Acesso em 14 de setembro de 2021.

______. Écloga. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. 2009b. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecloga-ou-egloga/#respond>. Acesso em 14 de setembro de 2021.

CERQUEIRA, L. S. L. Uma abordagem retórico-comparativa da bucólica II de Virgílio e da bucólica III de Calpúrnio Sículo. Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras, v. 9, p. 140-57, nov. 2015. ISSN 2317-4242. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/view/8739>.

CERQUIGLINI, B. Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie. Paris, Seuil, 1989.

ELIANO. C. Claudius Aelianus His Various History. Trad. Stanley, T. Livro III, 1665, p. 63-99. Disponível em: <https://penelope.uchicago.edu/aelian/varhist3.xhtml>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

FRAGA, M. C. S. Éclogas. In: AGUIAR E SILVA, V. Dicionário de Luís de Camões. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

FRANCO, M. A. Introdução. In: SÁ DE MIRANDA, F. Poesias. Biblioteca Lusiana, Centro de Literatura Portuguesa. Angelus Novus. 2011a.

______. Convite que fez Camões em Goa a certos Fidalgos. ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics, 2014.

______. 5 variações de "Comigo me desavim". Tágides: revista de literatura, cultura e arte portuguesas. Universidade de São Paulo, Lumme, 2011b, p. 133-66.

GAILLARD, J.; MARTIN, R. Les genres littéraires à Rome. Nathan/Scodel, Paris, 1991.

GILDENHARD, I. Commentary. In: VIRGÍLIO, Aeneid, 4.1-299: Latin text, study questions, commentary and interpretive essays. Cambridge: Open Book Publishers, 2012. Disponível em: <http://books.openedition.org/obp/1934>. Acesso em 19 de setembro de 2021.

GREENFELD, J. O género literário: norma e transgressão. Lisboa: Fundação para Ciência e Tecnologia, 2006.

HART, T. R. Camões' Égloga dos Faunos. Bulletin of Hispanic Studies 53, 1976, p. 225-231.

HALPERIN, D. M. How To Do The History Of Male Homosexuality. GLQ 1 January 2000; 6, p. 87-123. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/10642684-6-1-87>.

CIDADE, H. Luís de Camões: o lírico. Castelo Branco, Portugal: Presença, 1984.

HAAS, K. Walking the Line: Renaissance and Reformation Societal Views on Lesbians and Lesbianism. Ramifications: Vol. 1: Iss. 1 , Article 2, 2019. Disponível em: <https://digitalcommons.wcupa.edu/ramifications/vol1/iss1/2>. Acesso em 9 de janeiro de 2022.

HESÍODO. The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Theogony. Cambridge: Harvard University Press; London, 1914.

HORNBLOWER, S., SPAWFORTH, A., EIDINOW, E., eds. The Oxford Classical Dictionary. 4 ed. Oxford University Press, 2012. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199545568.001.0001/acref-9780199545568>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

HOWATSON, M.C., ed. The Oxford Companion to Classical Literature. 3 ed. Oxford University Press, 2011. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199548545.001.0001/acref-9780199548545>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

HUBBARD, T. K. The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.

HUE, S. M. A impressão da lírica dos contemporâneos de Camões. Floema, v. A, n. 5, 2009a, p. 65-98.

______. Em busca do cânone perdido. Manuscritos e impressos quinhetistas: das variantes textuais e das atribuições autorais, REEL – Revista Eletrónica de Estudos Literários, Vitória, 5. 2009b, p. 1-18.

______. Rhythmas de Luís de Camões (1595). In: AGUIAR E SILVA, V. Dicionário de Luís de Camões. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

KENNEDY, W. Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral (Hanover,NH,and London: UniversityPressofNew England, 1983.

LIBERAL, A. Metamorfoses. Trad. PEREIRA, R. M. T. Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2017.

LIMA, T. L. O espaço mítico na obra camoniana: Sião e A Ilha dos Amores. Revista do Centro de Estudos Portugueses, v. 23, n. 32, p. 87-104, dez. 2003. ISSN 2359-0076. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6709>.

LOURENÇO, E. Camões-Actéon. Poesia e Metafísica – Camões, Antero, Pessoa, 1a. ed., Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983, p. 11-30.

LOURENÇO, F. Amor. In: AGUIAR E SILVA, V. Dicionário de Luís de Camões. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

______. Pode um desejo imenso: romance. Lisboa: Cotovia, 2002.

MACEDO, H. Luís de Camões: o testemunho das cartas. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 6, p. 25-32, 1 jun. 2006.

MARNOTO, R. A Arcádia de Sannazaro e o bucolismo. Coimbra: Gabinete de Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), 1996.

______. Corte e literatura no Renascimento, O Marrare, n. 15, ano 11, 2011, p. 36-40.

______. Heranças bucólicas na Arcádia Lusitana. Estudos Italianos em Portugal, 3, 2008, p. 117-32.

MATOS, M. V. L. A lírica de Luís de Camões: (textos escolhidos). 2. ed. Castelo Branco, Portugal: Seara Nova; Editorial Comunicação, 1981.

______. Biografia de Luís de Camões. In: AGUIAR E SILVA, V. Dicionário de Luís de Camões. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

MATZ, R. The Scandals of the Shakespeare's Sonnets, ELH, Volume 77, n. 2, Johns Hopkins University Press, 2010, p. 477-508.

MOTT, L. Pagode português: a subcultura gay em Portugal nos tempos inquisitoriais. Ciência e Cultura, vol. 40, 1980, p. 120-39.

NEMESIANO, M. A. O. Eclogue IV. In: WILLIAMS, H. J. The Eclogues and Cynegetica of Nemesianus. Leiden: Brill, 2018, p. 92-5

NONO. Dionysiaca. Trad. Rouse, W. H. D. Loeb Classical Library. Vol. 344, 354, 356. Cambridge: Harvard University Press, 1940. Disponível em: <https://www.theoi.com/Text/NonnusDionysiaca1.html>. Acesso em 7 de outubro de 2021.

NORTON, R. The Homosexual Pastoral Tradition, 2008. Disponível em: <http://rictornorton.co.uk/pastor00.htm>.

PEREIRA, J. C. S. Ainda Actéon na "Écloga dos faunos" e a cisão na lírica CamonianaActas da VI reunião internacional de camonistas. Coimbra, 2012. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/30764>.

PRAEDER, S. M. The Écloga dos Faunos of Luís de Camões: Imitation or Intertextuality?. TRANS-, 6, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/trans/301>.

Prescott, H. W. A Study of the Daphnis-Myth. Harvard Studies in Classical Philology, vol. 10, Department of the Classics. Harvard University, 1899, p. 121-40.

ROCHA, C. B. de A. Masculinidade e homoerotismo no Império português seiscentista: as aventuras sodomíticas do Padre Frutuoso Álvares, vigário do Matoim. Em Tempo de Histórias, n. 25, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/14818>.

ROCKE, M. Forbidden FriendshipS: Homosexuality And Male Culture In Renaissance Florence. New York, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1996.

OVÍDIO, P. N. Fastos. Trad. Gouvêa Jr., M. M. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

______. Metamorfoses. Trad. Dias, D. L. São Paulo: Editora 34, 2017.

RAMALHO, A. C. O mito de Actéon em Camões. In: Estudos camonianos, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

RIBEIRO, M. M. A Poesia Pastoril: As Bucólicas de Virgílio. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

RICHARDS, J. Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

RODRIGUES, M. M. A moderna escola camoniana brasileira. Congresso Internacional de Língua Portuguesa, Filosofia e Literaturas de Língua Portuguesa, 2007. Anais. 2007, p. 31-41. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/vii_jnf/tex/31-41.pdf>.

______. Uma Abordagem Filológico-literária da Écloga Camoniana "A quem darei queixumes namorados". Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

SARAIVA, J. H. Vida ignorada de Camões. Castelo Branco, Portugal: Publicações Europa-América, 1978.

SARAIVA, M. L. Introdução e notas de rodapé. In: CAMÕES, L. Lírica Completa III. Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1981. Coleção Biblioteca de Autores Portugueses

SASLOW, J. Homosexuality in the Renaissance: behavior, identity and artistic expression. In Duberman, M., Vicinus, M., Chauncey, G. Jr. Hidden from history. New American Library, NY. 1989, p. 90-105.

SÉRVIO, M. In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii; recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen. Georgius Thilo. Leipzig. B. G. Teubner. 1881. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Serv.+Ecl.+6.78&fromdoc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0091>. Acesso em 6 de outubro de 2021.

SILVA, A. M. Diccionario da lingua portugueza - recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

SOUSA, L. N. A Pederastia Em Atenas No Período Clássico: Relendo As Obras De Platão E Aristófanes. 2008. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008. Disponível em: <https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/SOUSA__Luana_Neres_de.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2017.

SOYER, F. Gender stereotypes and sexual transgressions in Early Modern Spain and Portugal. Ambiguous Gender in Early Modern Spain and Portugal: Inquisitors, Doctors and the Transgression of Gender Norms, Leiden / Boston, Brill, 2012.

SUMMERS, C. J. Homosexuality and Renaissance Literature, or the Anxieties of Anachronism. South Central Review, Vol. 9, No. 1, Historicizing Literary Contexts, 1992, p. 2-23.

TEÓCRITO. Inscriptions. In: Idylls. Trad. EDMONDS, J. M. Loeb Classical Library, 1912. Disponível em: <https://www.theoi.com/Text/TheocritusIdylls5.html#B>. Acesso em 19 de setembro de 2021.

TOLEDO NETO, S. Um Caminho De Retorno Como Base: Proposta De Normas De Transcrição Para Textos Manuscritos Do Passado. Travessias Interativa, N. 20, Vol. 10, 2020.

TORREJÓN, J. M. M. 'Strewing words in the wind': Desire, rhetoric and frustration in Camões's Égloga dos Faunos. Portuguese Studies 12, 1996, p. 25-39.

VIRGÍLIO. Bucólicas. Trad. Mendes, M. O. Cotia: Ateliê Campinas: Unicamp, 2008.

______. Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil. Trad. Greenough, J. B. Boston: Ginn & Co, 1900. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:latinLit:phi0690.phi002>. Acesso em 6 de outubro de 2021.

WALEN, D. A. Constructions of Female Homoerotics in Early Modern Drama. Theatre Journal, vol. 54, no. 3, Johns Hopkins University Press, 2002, p. 411-30.

WALKER, J. Before the Name: Ovid's Deformulated Lesbianism. Comparative Literature 58, no. 3, 2006, p. 205-22.

YEARLING, R. Homoerotic Desire and Renaissance Lyric Verse. Studies in English Literature 1500-1900, 53, 2013, p. 53-71.

ZUMTHOR, P. Intertextualité et mouvance. Littérature, Paris, n. 41, p. 8-16, 1981.